Comédie française

Avanpremieră la eveniment: Comedia franceză

Să anunți ca eveniment un fapt artistic pe care nu l-ai văzut este un risc pe care mi-l asum, căci nu cred că există iubitor de teatru, cunoscător de franceză care n-ar vrea să audă măcar odată un text de Moliere spus de cei mai educați propagatori ai cuvântului său, de cei, care oficiază; seară de seară, în casa lui. Așadar, în 19, 20 și 21 februarie vine să prezinte publicului bucureștean *Vicleniile lui Scapin* o parte din trupa Comediei Franceze, montare recentă (22 noiembrie 1997 – premiera) semnată de regizorul Jean-Louis Benoit.
Câteva date despre Casa lui Moliere sau *Comedia Franceză* nu ne dăunează, cred eu. Inaugurată în 1680, a avut totdeauna obligația de a da viață repertoriului dramatic francez de la „clasicii"– contemporani casei, până la modernii–contemporani nouă. În afara clădirii situată în strada Richelieu (de aici „Sala Richelieu") și-a mai atașat teatrul lui Jacques Copeau, adică „Théâtre du Vieux Colombier" – spațiu de reformă teatrală și, de curând, un Studio–Teatru în apropierea piramidei de la Louvru, gândit modern de arhitectul Michel Sené, studiou care, în afară de spectacole oferă publicului și vizionări de „teatrotecă", pentru cei ce vor să vadă sau revadă și pentru documentarea creatorilor. De la crearea sa, la Comedia Franceză s-au pus în scenă peste 3000 de piese, pe primul loc situându-se textele întemeietorilor teatrului francez; Corneille, Racine, Moliere. O vogă deosebită a cunoscut literatura dramatică a lui Voltaire în secolul său, apoi preponderent, cum spuneam, piese de limbă franceză din toate timpurile. Eugène Ionesco a intrat în repertoriu abia în 1967 (în timpul administrației lui Maurice Escande) și, deși trecuse mai bine de un deceniu și jumătate de la lansarea sa, tot s-a stârnit un bun scandal și mulți l-au considerat incompatibil cu sobrietatea locașului de cultură. Nu-i de mirare că Ionesco a pătruns atât de greu, când prima montare Cehov a fost în 1961, urmată de Brecht și Beckett, iar compatriotului lor Jean Genet i s-a acordat atenție mult mai de curând.
Trupa Comediei Franceze (singurul teatru din țară subvenționat integral de stat) a numărat și numără numai în jur de 60 de actori și este un ansamblu permanent (unicul). Actualul „administrator general", Jean Pierre Miquet, consideră ca principală caracteristică a programului Comediei faptul că își asumă riscuri în actualitate rămânând fidelă unui repertoriu de ținută. Pentru a lucra cu trupa au fost totdeauna invitați regizori de renume, scenografi de seamă (nu de puține ori pictori renumiți cum a fost, de pildă, Raoul Dufy, ce-a făcut decoruri la piese de Salacrou), pentru costume, desenatori en vogue (cum ar fi recent Christian Lacroix pentru *Fedra*, vezi imaginile noastre) ș.a.m.d. La Comedia Franceză există uriașe colecții ce conservă afișe, programe, peruci, costume, obiecte de scenă ori aparținând marilor autori sau interpreți. Într-unul dintre foaiere, la loc de cinste, se află chiar „fotoliul lui Moliere", certificat drept autentic în pofida secolelor și vicisitudinilor prin care a trecut clădirea (precum un incendiu la începutul secolului nostru). Faptul că a fost conservat totul cu rigoare le îngăduie istoricilor de teatru să facă și statistici, care pot părea ciudate când este vorba de artă, dar care au, oricum, semnificația lor. Una

Vicleniile lui Scapin

de Molière, Comedia Franceză.

dintre ele ne spune că Moliere a fost cel mai jucat autor cu 33 de piese în 31.655 de reprezentații, Racine cu 12 piese în 9.084 reprezentații, Musset cu 25 de piese în 6.665 de reprezentații – numărătoare începută la 25 august 1680.

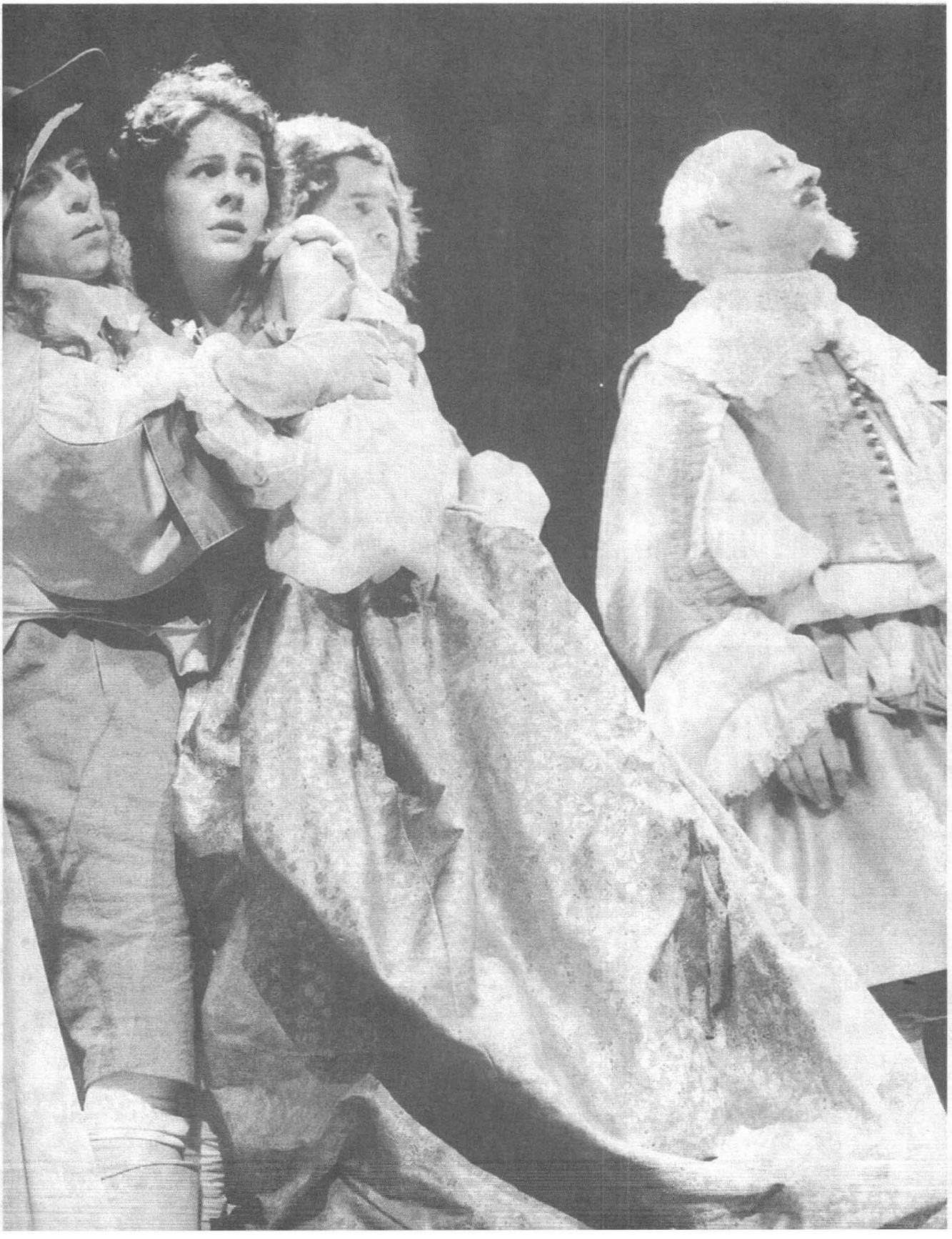
Cine este actualul administrator general, adică acel intelectual care imprimă liniile repertoriului, selecționează colaboratorii și răspunde pentru ținuta multisecularului locaș de cultură? Numele său este Jean Pierre Miquet, regizor, format la „grupul de teatru antic de la Sorbona", debutul din 1964 fiind pe un text de Corneille. De atunci, a condus teatrul Odéon (unde a montat Cehov, Strindberg, Frisch), a fondat și condus centrul dramatic de la Reims, a fost directorul Conservatorului Național Superior de artă dramatică și din 1993 conduce Casa lui Moliere, unde și înainte pusese în scenă texte de Racine, Marivaux ș.a. J.P. Miquet este totodată actor (a făcut parte din distribuțiile unor filme semnate de Godard, , Costa-Gavras, Rappeneau) și autor a două volume : *Teatrul și zilele* (1986), *Despre tragedie* (1988). El țintește, printre altele, să apropie experimentul de producția teatrală a bastionului tradiției, ceea ce a încercat Vitez, de pildă, când se află în același post, dar doar pentru puțină vreme.

Spectacolul pe care-l aduce Comedia Franceză în fața publicului bucureștean este semnat de Jean Louis Benoit, cunoscut, îndeosebi, ca regizor de „piese nescrise" sau de „texte uitate". De această dată s-a oprit la *Vicleniile lui Scapin*, comedie care cădea la premiera sa din 1671 și care a fost criticată până la memorabilele cuvinte ale lui Boileau ce au însoțit de secole destinul piesei și se mai învață încă în liceele franceze. Zicea intransigentul Boileau: „Dans ce sac ridicule ou Scapin s'enveloppe, / Je ne reconnais point l'auteur du *Misanthrope*". Benoit, după cum mărturisește, a luat „în serios" *Vicleniile lui Scapin*, ținând seamă de ferocitatea ei împotriva tradiției care o considera o piesă simplă și ușoară, vecină cu Commedia dell'Arte. Pentru regizor, Scapin este un om singur, un melancolic, dotat uneori cu o „energie disperată" pentru că este generoasă. El ajută oamenii și este plătit cu gratitudine. „Secolul l-a zdrobit", susține Benoit oferind cheia pentru citirea spectacolului său.

Decorurile și costumele spectacolului său sunt datorate lui Alain Chambon, care de când s-a lansat în scenografie, adică din 1974, a semnat peste 70 de spectacole de teatru și de operă pe texte de Moliere sau Diderot până la Sarrante sau Eduardo de Filippo. Publicul a transformat spectacolul într-un succes, criticii au exclamat „epatant", „formidabil", rămâne să vedem cu ochii noștri și să judecăm cu mintea noastră.

Florica Ichim

Distribuția: Gérard Girondon (*Scapin*), Isabelle Gardien (*Hyacinthe*), Christian Blanc (*Argante*), Malik Faroun (*Géronte*), Florence Viala (*Zerbinette*), Laurent d'Olce (*Octave*), Laurent Rey (*Sylvestre*), Yaël Elhadad (*Carle*), Hédi Tillette de Clarmont-Tonnerre (*Léandre*), Delphine Saloka (*Nérine*).



SUMAR

pag

2 Comedia franceză

7 Aureliu Manea

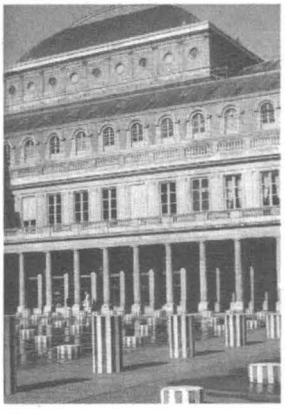
47 Studioul Casandra, rampă de lansare pentru tinere talente

59 Spectacole

77 Cărți, caiete, reviste

79 Noutăți UNITER

Coperta I: *Gheorghe Dinică* în „Noapte furtunoasă" Regia Mihai Măniuțiu



Coperta II: *Comedia franceză*

Coperta III: *Doina Deleanu și Sergiu Tudose* în „Teibele și demonul ei"

Coperta IV: *Vlad Mugur*

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 1-2/1999

Board:

Cristina Dumitrescu
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Florica Ichim
(redactor șef)
Mircia Dumitrescu
(viziune grafică)

Echipa redacțională:

Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim
Elena Martonos
Octavian Saiu

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii
Tipar:
Imprimeria „Coresi"

Aureliu Manea, martie 1978

Aureliu Manea:

„Imaginația mea, dezvăluind resorturile secrete ale textului shakespearian, se adună în jurul unei imagini pe care o consider un fel de arhetip.
Este vorba de acel spectacol sărbătoresc în care un mare artist își ia adio de la colegi și de la publicul său credincios. Mă gândesc în același timp la piesa într-un act a mult rafinatului Cehov, piesă ce poartă titlul „Cântecul lebedei".
Un spectacol de adio are un tragism real și fără țărmuri. Artistul se pregătește de moarte. Jung precizează că bătrânețea în sine este o imagine primordială sau, cu alte cuvinte, un arhetip. Văd precis acest ultim spectacol al lui Prospero. Mi-l închipui pe mărețul Prospero ca pe un bufon tragic ce se îndeletnicește cu îmblânzirea forțelor naturii. Magia sa sentimentalizează plantele și obține plecăciunea animalelor celor mai sălbatice."

(„Spectacole imaginare", pg. 17, Editura Dacia, 1986)

Aureliu Manea a absolvit în 1968 Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică (I.A.T.C.) la clasa de regie, condusă de Radu Penciulescu și Mihai Dimiu. A lucrat la Teatrele din Iași, Sibiu, Timișoara, Ploiești, Turda, Cluj (Național și de Păpuși), Petroșani ș.a. Printre textele puse în scenă se numără: *Macbeth* și *A 12-a noapte* de Shakespeare, *Tartuffe* de Moliere, *Fedra* și *Britannicus* de Racine, *Pacea* de Aristofan, *Medeea* de Seneca, *Filoctet* de Sofocle, *Hangița* de Goldoni, *Pescărușul* și *Trei surori* de Cehov, *Jocul dragostei și-al întâmplării* de Marivaux, *Domnișoara Iulia* de Strindberg, *Rosmersholm* de Ibsen ș.a. Din dramaturgia românească a montat: *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida față cu reacțiunea* de Caragiale, *Gaițele* de Kiriței, *Acești îngeri triști* de D.R. Popescu, *Titanic Vals* de Tudor Mușatescu, *O sărbătoare princiară*, *Acești nebuni fățarnici, Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu, *A doua conștiință* de Barbu Ștefănescu Delavrancea ș.a. A publicat volumele: *Energiile spectacolului* (Editura Dacia, 1983) și *Spectacole imaginare* (Editura Dacia, 1986).
Actualmente se află internat în sanatoriul de la Galda.

Aureliu MANEA:

„Am slujit arta teatrului cu credință și fanatism“

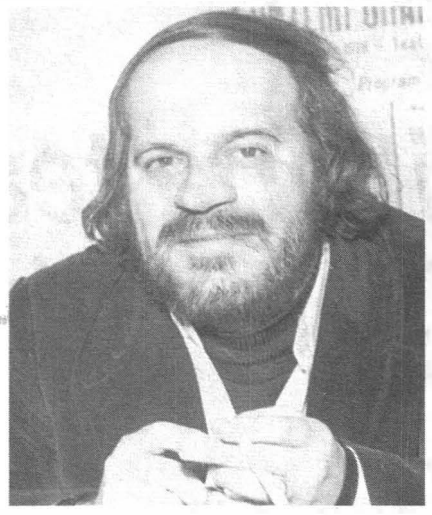
„Uneori cred că Iarna
Colindă ungherele teatrelor,
dar întotdeauna se face Primăvară.
Când se aprind reflectoarele
Să fie multă lumină în scenă
Vara toridă, să fie un anotimp absolut
Al talentului
Actul teatral să fie plin
De Dragoste și Febră.
Să incendiem Minciuna
Neadevărul, Răutatea și Lipsa Dreptății. Să fim înțelepți.
Căutați în fiecare spectacol
O nouă treaptă spre Soare.
Mă voi nega actorilor
Să caute împreună cu mine
În întuneric
Lumini stelare.“

Ludmila Patlanjoglu: *Cu aceste versuri termini volumul* ***Energiile spectacolului****. Încă de la debut, critica şi colegii de breaslă invocau în articole „fanatismul" lui Aureliu Manea – asociat cu „un mod categoric de a privi expresia teatrală", se scria despre „devoţiune" „obsesie", „puritate intelectuală", „intransigenţă cumplită", „revizuire radicală", „formă de vitalitate plenară a teatrului românesc". De ce consideri că este nevoie de fanatism pe drumul teatrului spre arta mare?*

Aureliu Manea: Fanatismul este necesar tocmai pentru a cuceri secretele unei arte ce nu se lasă în voia imaginilor obişnuite, dar care, iluminată fiind, ne ajută întotdeauna să trăim. E nevoie de fanatism pentru că, în seara spectacolului, stingându-se luminile în sală şi arzând cuvinte şi imagini în scenă, se realizează o comunicare spirituală ale cărei consecinţe încă n-au fost teoretizate până în ultima fibră. Relaţia experienţei comune, actor – spectator, cere o ardere vie şi nu depersonalizare, uitare, tristeţe şi gustul fad al creatorului. Fanaticii în teatru sunt căutaţi tocmai pentru că fiecare spectator se bucură, se metamorfozează, uită de sine, se împărtăşeşte din experienţă, comunicarea de grup fiind un mister arzând al teatrului.

L.P. *Când ai descoperit acest mister arzând al teatrului?*

A.M În copilărie. Tatăl meu, primtrompetist, a fost unul dintre membrii fondatori ai Operei din Bucureşti. A cântat şi în orchestră la Teatrul Odeon. De mic vedeam spectacole de operă şi teatru. Doream foarte tare să devin actor. În familie nici nu se punea altă problemă în legătură cu viitorul meu. În casă la noi, când tata era liber, se organizau ad-hoc mici reprezentaţii; sora mea îşi punea



mileuri pe cap şi avea loc o îmbinare de balet şi recitare. În şcoală, mă ocupam cu teatrul. În ultimul an de liceu am participat şi la un concurs judeţean cu o dramatizare după *Tom Sawyer*. Am dat examen la Institut la actorie. Preşedintele juriului era Ion Fintesteanu. Am recitat versuri de Topârceanu şi Maiakovski, am căzut, dar am avut noroc pentru că la o zi s-a inaugurat secţia de regie la care un prieten m-a înscris pentru concurs. Preşedintele juriului era Radu Beligan, iar în comisie se afla şi maestrul Moni Ghelerter. De astă dată am fost admis. La mine, din copilărie, era o legătură între dorinţa de a scrie şi dorinţa de a face teatru. Sunt sigur că, dacă nu reuşeam, aş fi pierdut bucuria vieţii, fără teatru aş fi ajuns un infirm sufleteşte.

L.P. *Vorbeşte-mi despre Institut, despre acea perioadă din viaţă, când ai descoperit cu adevărat teatrul şi s-a născut regizorul...*

A.M. Îmi place că mă întrebi lucrul ăsta. De puţine ori am avut ocazia să vorbesc despre el, deşi mă gândesc aproape în fiecare zi la acel moment când a prins contur fiinţa aceea ascunsă, magică, îndărătul zgomotului şi luminii, regizorul. În Institut eram un om al singurătăţii, al studiilor lungi, chinuitoare în biblioteci unde urmăream acele experienţe spirituale mai puţin cotidiene, umbrite în zone ale puterii de a trăi şi care nu se transmit la fiecare ceas al zilei. Experienţa mea teatrală era încercarea mea de a înţelege viaţa. Modelele pe care le aveam în faţă erau mai puţin spectaculoase şi atunci întârziam citind un capitol despre Erasmus din Rotterdam, canonic singular ce-şi urmărea un ţel trecând peste orice spectacol. Îmbinam această lectură cu pasaje despre modalitatea emotivă nocturnă a relaţiei stimul-reacţie, ducându-mă să văd seara la Cinematecă *Vivre sa vie* a lui Godard.

În această perioadă a acumulării am fost marcat, asta e problemă de destin, de descoperirea ciberneticii. Problema cutiei negre, a misterului, a psihicului împărtăşit prin câteva semne a fost pentru mine o armă de luptă. Pe baza acestei descoperiri am început să diferenţiez teoria teatrală de tehnica teatrală. Am pătruns în biblioteci cu o aviditate naturală, conspectând ani în şir cărţi de psihologie. Pot să vă spun că prin acest procedeu am ajuns să diferenţiez autorii în funcţie de un curent psihologic aplicat. Profesorul meu Radu Penciulescu a rămas surprins de evoluţia mea pentru că între colegii mei erau eram mai puţin cultivat, în schimb aveam mână sigură în construirea mise-en-scenei. Mi se spunea "meştere" în Institut. Şi pot să vă spun că până astăzi n-am renunţat la cercetarea relaţiilor sensibil evidente dintre un anumit autor şi un curent psihologic.

L.P. *Cum te-a ajutat „teoria cutiei negre" în construirea de spectacole?*

A.M. E un fel de ou al lui Columb, pentru că teatrul înseamnă psihologie, este alfa şi ar fi greşit să nu sesizăm diversitatea multicoloră

a interpretărilor psihologice date omului. Ființa umană, surprinsă în misterul ei, se desfășoară exprimând ceea ce nu se exprimă de obicei, originalitatea actorului însemnând descoperirea unui secret. Experiențele scenice încearcă tocmai să tenteze zone nocturne, umbrite ale eului. Criza de originalitate teatrală este tocmai banalizarea expresiei psihologice, trădarea intenției fundamental teatrale – aceea de a dezvălui aspecte mai puțin obișnuite ale comportamentului uman.
Acesta este unul din secretele tehnicii mele de lucru.

L.P. *Care au fost reprezentațiile care ți-au revelat uriașa bogăție a unui spectacol folosind o altă tehnică psihologică?*

A.M. Extrem de important a fost spectacolul cu *Lecția* de Eugene Ionesco realizat în Institut. Cu acest prilej, tentând teoria cutiei negre, fiecare reacție a personajului era marcată de precedenta. Se construia un lanț de reacții în acord cu teoria psihicului operațional (adică relația dintre personaje era dinamică, actul operativ, expresia determina celălalt personaj), legătura dintre stimul și reacție devenind un șir de expresii. Soluțiile, în felul acesta, au devenit, în același timp, cele mai realiste reacții. Descopeream relația dintre actor și obiect, descopeream realismul expresiei și, în momentul în care spectacolul a fost făcut, mi-am dat seama că aveam în mână un drum. Era cel al teatrului de ritual, bazat pe efortul – pe care nu l-am părăsit niciodată – de a construi fiecare temă în acord cu un anumit curent psihologic. Așa au fost realizate *Macbeth* și *Filoctet*.

L.P. *Drumul tău a început printr-o originalitate care chiar a speriat, ca orice impuls de a sparge canoanele. Rosmersholm – spectacolul de diplomă de la Sibiu – este o asemenea experiență îndrăzneață dusă până la capăt. Montarea a fost considerată un eveniment teatral. În amintirea oamenilor de teatru a rămas o imagine cu putere de șoc – prezența femeii moarte în scenă care-i obsedează pe eroi, determinându-le destinul.*

A.M. Rosmersholm definea un tip uman înlănțuit în obsesie. Călinescu spunea că „Făt-Frumos este obsedat de balaur și nu vede altceva". De la această idee pleca spectacolul, de la faptul că obsesiile înlănțuie în așa fel încât omul uită chipul frumos al primăverii. Reprezentația era o declarație de dragoste, o încercare chinuitoare, o dorință de zbor dincolo de care eroii mureau. Și poate că era o sesizare a unei primejdii dezlănțuită atunci de a ocoli prăpastia. Tema spectacolului era tema căderii încununată de succes, dar înfiorată de greșeală, de faptul, pur și simplu, că omul își poate rata chiar destinul nebănuind câtă nevoie are de echilibru. Construiam un rit al dezechilibrului, tentând să cuceresc pacea aceea de nedefinit a puterii și seninătății în fața vieții. N-am obținut certitudine făcând spectacolul acela. Dimpotrivă, am rămas derutat și de succes și de forma spectacolului. Nu regret, însă, că l-am făcut atunci, deși până astăzi nu consider că am câștigat atunci lupta. După 20 de ani de teatru pot să vă spun că fiecare experiență în parte, fiecare experiență teatrală a fost încununată de spaimă sau de bucurie și liniștea de azi, echilibrul de care aveam nevoie îmi dă o mai mare certitudine decât întunecata exorcizare ce năvălea în lume îndemnând spre căutarea unui liman. De fapt, fiecare experiență de teatru este o experiență de viață.

L.P. *În perioada formării tale ca regizor era în vogă un teatru violent-senzorial. Se vorbea mult despre Artaud, despre experiențele Living-ului, de* Regele Lear *al lui Peter Brook sau* Prințul Constant *montat de Grotowski.*

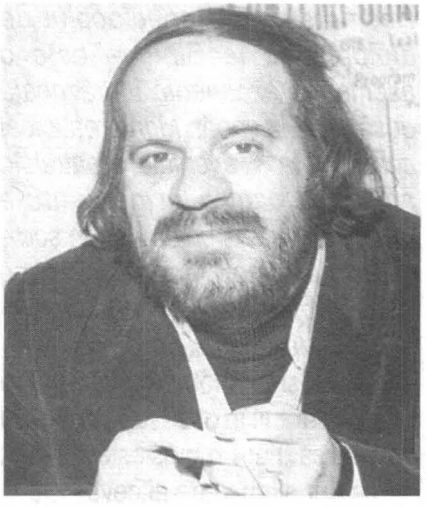
A.M. Actorii erau îmbrăcați în blănuri, în costume de sac ars, foloseau tabla ruginită, marcați de întâlnirea cu *Regele Lear* de Peter Brook. Se aducea pământ în scenă, apă; senzația sângelui care țâșnește, scena în pantă. Toată această imagerie era influențată de întâlnirea cu Teatrul Laboratorium creat de Grotowski, unde violența expresiei era orânduită în forme ritualice. Pe Grotowski l-am cunoscut personal, i-am urmărit câteva din experiențe; „Teatrul sărac" m-a urmărit ani de zile. În fața acestui continent infinit care este teatrul și deasupra căruia dacă te situezi puțin îți dai seama de asemănarea dintre jocurile de copii și ritual. O lecție esențială în cucerirea unei căi de înțelegere mi-au dat-o și regizorii de film. Mă puteam duce de câte ori vroiam pe zi să văd un film de Hitchcock, Truffaut și Godard. Intram dimineața și ieșeam seara. Atunci se lansa noul val francez, tot atunci apăreau tinerii englezi furioși. Semne, personaje, imagini pe care chiar dacă nu le foloseam imediat pe scenă, mi-au pătruns sufletul și inima și au rămas pentru mine un tezaur care și astăzi mai respiră în fantezia mea. Lecția aceea s-a continuat de-a lungul anilor mei de teatru și întotdeauna mi-am găsit prieteni în sălile obscure de cinema: fantezia debordantă a lui Fellini, experiențe ca *9 zile dintr-un an* al lui Mihail Romm, apoi uriașul talent al lui Tarkovski, stranietatea unei experiențe ca *Blow-up*. Ieșeam din cinematografe continuând emoția născută cu nopți

întregi de lectură. Îți mărturisesc un secret: am intrat foarte rar într-o sală de spectacol de teatru. Căutându-mi chinuitor un drum personal am fost marcat mai puțin de experiențe teatrale, cât de încercări de a deslușI taine în preajma cărții sau pe ecranul de cinema.

Deși o imagine atât de vie, cum e aceea a unui actor viu pe o scenă goală, nu se compară ca putere, ca forță de a transmite, cu nimic. E un paradox aici. Iubesc atât de mult teatrul, încât pentru a nu-mi chinui imaginația evit spectacolele de gală, premierele.

L.P. *Spectacolele tale frapează prin forma lor iconoclastă, prin insolite îmbinări între elemente clasice și moderne, prin curajoase asociații ce conduc la surprinzătoare și profunde revelații în texte sau în jocul interpreților. Cum construiești un spectacol?*

A.M Fiecare spectacol este influențat nu numai de lecturile pregătitoare, dar chiar ultimele lecturi devine surse de inspirație. În momentul în care lucram titlul *Roata în patru colțuri* – citeam Ilf și Petrov, redescopeream filmul lui Chaplin *Luminile orașului* și, în general, comedia mută. Spectacolul devenise polemic, încercând să ne definească pe noi înșine în raport cu umorul universal, grupul de interpreți teoretizând în numele gagului. În *Britannicus* era dusă până la exasperare încercarea de a vizualiza, de a concretiza relația dintre cuvinte și trupul omenesc. Citisem despre gramatica indiană și ritualul tantric (s-a născut din gramatica indiană). Obsedat de yoga, făcusem în așa fel spectacolul încât tot ceea ce se exprima vocal era tradus în acțiuni fizice. Îmbinarea de mișcare și vorbire, fiind atât de strânsă, se



obținea ceva continuu, fără graniță, imponderabil. Nu mai știai dacă e teatru sau halucinație. Astfel lecturile, obsesiile, imageria cotidiană, tot ce se desfășoară inedit în jurul tău pătrunde în sala de spectacol. În *Mașina de scris* de Cocteau la Turda lăsam să trăiască în fața noastră o poveste asemănătoare scenariilor lui Hitchcock și am construit împreună cu trupa o reprezentație care, în consecințele ei să îmbine umorul cu frica.

Fiecare spectacol pe care l-am făcut a fost determinat de așa numita de către Boris Vian *Spumă a zilelor*. O melodie frumos cântată, o carte – sau o expoziție, un film sau compania plăcută a unei ființe iubite, totul se adună într-un fel de ghioc magic, o cheie secretă, o stare de lumină sau o spaimă... universul personal, misterios al artistului, numit Regizor care plămădește o operă de artă numită Spectacol.

L.P. *În cucerirea unei căi personale în regia de teatru, care ți-au fost modelele? Cine sunt „fanaticii" pe care îi admiri?*

A.M. Meditez ades la spectacolele unor mari regizori în vârstă: Peter Brook, Liviu Ciulei, Gheorghe Harag. Aș vrea ca atunci când voi ajunge în vârstă să-mi păstrez și eu puterea de a imagina, așa cum și-au păstrat-o ei. Pofta lor de viață și teatru îmi spune că tinerețea lor e veșnică. Există doi regizori foarte deosebiți, dar care mă înfioară prin fanatismul lor: Jerzy Grotowski și Lucian Pintilie. De multe ori mă gândesc la ei și caut sensul străduințelor lor.

L.P. *Deși mărturisesc că ești un regizor incomod, actorii vorbesc cu entuziasm despre fascinația lucrului în repetiții, despre starea de febrilitate, de căutare și intensitatea trăirii și participării artistice pe care le-o induci. Ce înseamnă aceste momente în pregătirea unui spectacol.*

A.M. Repetiția de teatru constituie întotdeauna o sărbătoare în care întâlnirea cu actorii, dincolo de latura socializată prin funcții, tentează zone de comunicare, ritualice, sărbătorești. Întâlnești pe cineva care nu numai că te ascultă, dar te și urmează. Această responsabilitate uriașă te obligă să trăiești numai pentru acel grup. Eu mă pregătesc cu o mare intensitate: Împreună cu interpreții, pentru a nu-i „banaliza" fac în așa fel încât procesul de întruchipare să devină muncă de laborator, tinzând să descopere noi zone ale spiritualității, ale inimii omenești. Ca regizor rămân întotdeauna uimit de misterul pe care îl au ochii pe scenă.

L.P. *Care sunt actorii care te-au marcat uman și profesional?*

A.M. Descoperirea lui Ovidiu-Iuliu Moldovan a fost șocantă, atâta putere, energie a inimii, luciditate, atâta vervă, putere de a transmite. Ardea deși nu se clintea în anumite momente, îi galopau gândurile pe frunte, îi ardeau privirile. De la acest actor am învățat ceea ce doream și eu; el întruchipa sacralitatea, caracterul ritualic al actului teatral. Împreună am urmărit în *Anotimpuri* de Wesker și în câteva recitaluri o

îmbinare între sonoritatea cuvântului, muzică și respirație. Și chiar dacă n-a ajuns la public, *Sakuntala* îmbina forme de expresie ale corpului uman cu melopeea neștiută a sonorităților cuvintelor. Erau încercări de laborator pe care nu le făceam din dorința de epata, cât dintr-o sârguință de a descifra zone ale continentului numit teatru. Mi-aș dori mult să lucrez cu doi actori care îmi sunt dragi, de ființa cărora sunt cucerit. E vorba de actorii mei preferați, Irina Petrescu și Ion Caramitru. Deși mari actori, ei fac parte dintre acei artiști aparent modești, izolați, singuri și înfricoșați în fața vastității continentului teatral, dar ale căror însingurări le simt străbătute de duioșii, temeri, exaltări, frică sau suferință și tocmai această izolare nobilă dă profunzime și fior actului teatral.

L.P. *Prin câteva reprezentații și o carte,* Spectacole imaginare, *ai propus oamenilor de teatru și publicului un mod inedit de înțelegere a lui Shakespeare. Ce înseamnă pentru tine Shakespeare?*

A.M Opera lui Shakespeare izvorăște dintr-o bogăție spirituală imensă prin care fiecare dintre noi se definește. Titanul de la Stratford ne-a dat lecții, de atunci și până astăzi despre uimitoarea rezervă umană a experiențelor fundamentale, arhetipale. Este un atât de mare autor, este geniul teatrului, încât întotdeauna va putea fi interpretat în toate felurile posibile și am scris despre el pentru a-mi reîmbogăți imaginația. Am scris pentru că el mi-a dat viață; mi-a pus imaginea lumii în fața ochilor, trezindu-mă.

L.P. *Cu* Roata în patru colțuri *de Kataev de la Turda începi să-ți exerciți fantezia cu predilecție în comedie:* Titanic vals, Gaițele, Conu Leonida față cu reacțiunea, O noapte furtunoasă. *Montările Caragiale încercau să continue linia lecturilor regizorale în cheie modernă. Ce idei din textele dramaturgului ai urmărit să valorifici în reprezentații?*

A.M. Faptul că personajele lui Caragiale trăiesc, cum spune Călinescu, mustos, în vervă comică, aș zice apocaliptică, mi-a dat ritmul stupefiant al spectacolelor, experiența caragialiană definindu-se printr-o ritmică acerbă. Caragiale este atât de bogat, încât nu poți să-l cuprinzi în totalitate, eu reținând ritmul. În Conu Leonida, de exemplu, încercând să realizez relația dintre vis și starea de veghe – totul era împodobit cu beculețe și această lumină sepulcrală sublinia momentele de vis. Conu Leonida încerca să se exprime explicând prin gestică sensurile obscure ale teoriilor sale. Atât urmărirea, pândită de spaimă, cât și bucuria Coanei Efimița se împleteau în așa măsură încât spectacolul devenea sărbătoresc. Era ca o aniversare, iar ritmul pe care-l urmăreau în spectacol devenea maiestuos, lent, impunător, aducător prin ritual al unei direcții de viață sacră. În *O noapte furtunoasă* totul era atât de palpitant, încât personajele dansau de la început până la sfârșit, neînțelegând că viața dincolo de joc e gravă. La sfârșit totul părea ca un joc de copii, dar al cărui conținut era grotesc. Nevinovăția lor etala sălbăticii și cruzimi caracteristice copiilor. Ambele spectacole încercau, și astăzi aș relua experiența, să definească relația dintre vis și starea de veghe. Forța lui Caragiale constă într-o asemenea exacerbare teatrală, o asemenea ritmică, o asemenea putere de a trăi, încât nu poate fi decât logic că, reîntorcându-ne la izvoarele teatrului, să primim viață de la un autor cu o asemenea plenitudine vitală în care umorul specific teatrului românesc trăiește cel mai puternic.

L.P. *În activitatea ta opera* Amorul doctor *de Pascal Bentoiu este o experiență singulară. Prin ce te-a cucerit acest gen atât de căutat de regizorii de teatru în ultimul timp?*

A.M. A fost o încercare de teatru total. Actorul cântă, dansează, recită, și în aceste trăiri excesive un regizor este prins și subjugat de expresii totale. În lume mulți regizori s-au apucat de operă din dorința de a îmbogăți mijloacele de expresie. Experiența mea cu Pascal Bentoiu dezvăluindu-mi niște posibilități atât de frumoase, încât dorința de a face o bucurie lumii, o seară plăcută, antrenantă, vioaie, plină de vervă, m-ar face s-o reiau oricând.

L.P. *De câțiva ani faci parte din colectivul Teatrului de păpuși și marionete din Cluj. Cum te simți în lumea păpușarilor?*

A.M. Este o experiență ce mi-a ajutat mintea și inima oferindu-mi echilibrul, liniște, lumea copilăriei, zone eterate spiritual de lumină ce dau aripi și putere de a trăi. Teatrul de păpuși și marionete este un mijloc de expresie ce purifică relații, simbolizând reacții, făcând ca expresie purificată a corpului omenesc devenit păpușă să transmită trăiri inedite, poetizând spațiul și expresia în spațiu, căutând armonii de redare scenică a celei mai serioase trăiri posibile.

Am realizat spectacole în care actorul intra în relație cu păpușa, totul devenind atât de fantastic încât întâlnirea și dialogul om–păpușă părea firesc, atingea zone inefabile ale trăirii fantastice. O experiență pe care doresc s-o continui în forme inedite de relaționare a unui mic grup de actori întâlnindu-se cu un mic grup de păpuși.

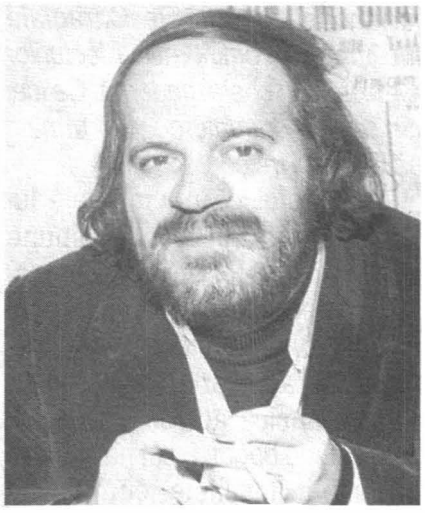
L.P. *Ai fost prezent pe afişul multor teatre din ţară, la Sibiu, Iaşi, Cluj, Piatra Neamţ, Ploieşti, Turda. Dar la Bucureşti n-ai ajuns cu nici un spectacol până la premieră. Care din aceste locuri au rămas în memoria ta afectivă?*

A.M. Turda a fost un loc în care n-a existat pentru mine decât teatrul, trupa fiind mică şi dornică de încercări, mi-a prilejuit experienţe teatrale inedite. Acolo am învăţat să preţuiesc mai mult ca oricând spiritul de echipă. A fost ceea ce eu numesc teatru de sacrificiu. Experienţe spirituale care ne-au învăţat să preţuim dincolo de persoana noastră un cuvânt sau o imagine în aşa fel încât la capătul experienţei să nu fim aplaudaţi noi înşine, ci o idee sau o temă pe care cu febrilitate o duceai cu tine. Sentimentul oraşului mi-l dă cântecul *El condor passo (Trece condorul)*. Acolo nu trăiam decât pentru teatru, uniţi în jurul unei idei, unui stil, a unei teme, în aşa fel încât sărbătoream fiecare zi, născuţi pentru a face teatru.

În privinţa lipsei mele de pe afişele bucureştene nu consider acest fapt ca pe o tragedie. Sunt obişnuit să lucrez cu artişti modeşti. Nu m-aş încumeta să dau indicaţii de regie nici unui maestru al scenelor capitalei. Sunt mulţumit cu situaţia mea, aşa cum trebuie să te împaci cu destinul. De ce să mă plâng când bucuriile scenei se dezvăluie atât de fermecător chiar într-un teatru mai mic şi mai puţin prietenos. Am slujit arta teatrală cu credinţă şi fanatism. A obţine o victorie teatrală în situaţii tragice a fost condiţia artei mele.

L.P. *Cu cine te simţi solidar dintre colegii de generaţie?*

A.M. Suntem împreună o generaţie, dar alcătuită nu printr-un sentiment



colectiv, cât printr-o voinţă uriaşă de a fi originali, fiecare nume fiind o emblemă suficientă. E de ajuns să spui Cătălina Buzoianu, ca să-ţi dai seama de ceea ce îi este caracteristic: vervă, talent, imaginaţie, ironie, umor, bucuria vieţii, feminitate strălucitoare. Dan Micu este un lucid, atât de spiritual, de sever strălucitor, cu umor şi o luciditate legate în tonalităţi de vervă şi spontaneitate ce par calculate. Alexa Visarion – este un reprezentant al generaţiei care a încercat, după părerea mea să construiască noi realităţi ale teatrului violent. N-am să uit niciodată cum cădeau zidurile din lemn ale bisericii lui Manole violentând, tăind spaţiul şi aerul – imagine care împreună cu altele, tot atât de violente, ne arată că Alexa a încercat o poetizare sau o poetică a relaţiei dintre violenţă şi metaforă. Anca Ovanez rămâne în memoria mea ca o regizoare-mamă privindu-şi actorii ca pe nişte copii. Harnică şi tot timpul ocupată, inventând, râzând, dojenind – o regizoare atât de singulară şi de harnică. În spectacolele lui Andrei Şerban am jucat. El se caracteriza, la vremea aceea printr-o redimensionare a farmecului, surprindea printr-o vervă uluitoare, imaginile se schimbau des, era mişcare multă, spontaneitate, ritm. Andrei Şerban şi-a văzut de drum, el avea calea sa şi s-a impus pe plan mondial.

E straniu, dar eu nu am un sentiment de grup, însă cei care scriu despre noi, dacă se vor apleca cu sârguinţă, cu talent, cu o deschidere spirituală nobilă spre fiecare creator singular şi-l vor defini, vor descoperi unitatea spirituală dincolo de diferenţele dintre noi.

L.P. *Spectacolele tale au provocat controverse, polemici aprinse, au trezit entuziasm puternic, dar şi respingeri vehemente. A fost uşoară condiţia de căutător de drumuri noi în teatru? Cum ai depăşit momentele de cumpănă?*

A.M. Nu a fost deloc uşor, dar cu timpul frumuseţea anotimpului, a femeilor înveşmântate de primăvară, tihna unui ceas petrecut în tovărăşia cuiva, o cafea băută dimineaţa, frumuseţea cărţilor, frumuseţea vieţii, a devenit un zid apărător în faţa celor care încercat să detracteze, neînţelegându-le sau din rea-credinţă, experienţele. N-am obosit tocmai pentru că în jurul meu au fost oameni care m-au înţeles şi care au consolidat originalitatea încercărilor în ciuda detractorilor, oameni care m-au susţinut, încurajându-mă. Iubesc şi teatrul şi viaţa, deşi într-o vreme iubeam mai mult teatrul decât viaţa. Aceste personalităţi care m-au încurajat până astăzi nedezminţit sunt Valentin Silvestru, Ion Cocora, Nicolae Prelipceanu. Ţin să spun că teoretizarea drumului meu teatral a fost iniţiată de la înălţimea spirituală de Valentin Silvestru, autoritate de vârf în domeniul sacru al teatrului, ale cărui încercări de a defini fenomenul teatral au cuprins şi încercările mele, dându-le o orientare ceea ce m-a

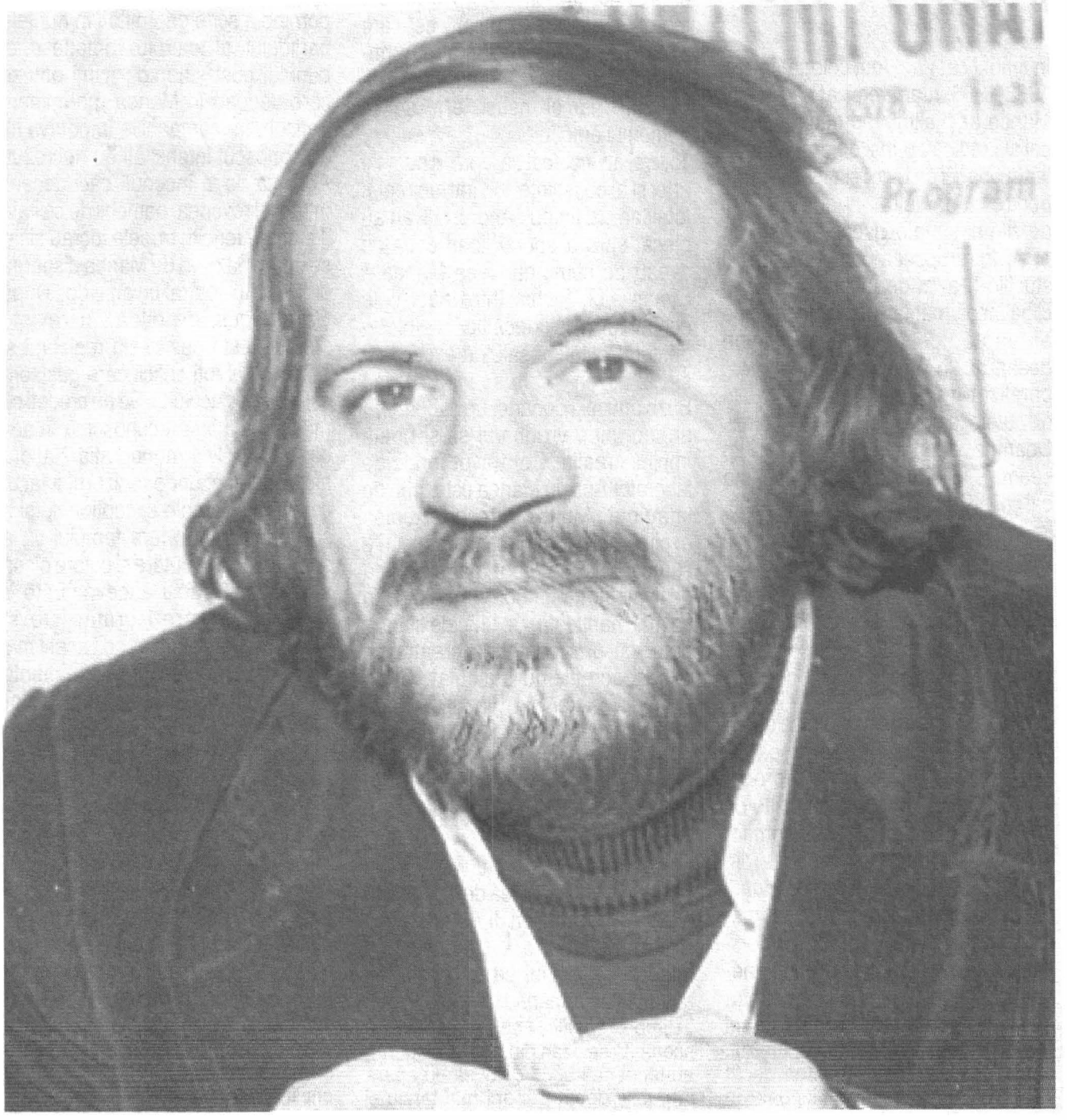
stimulat, şi fiind atât de bine înţeles mi-a umplut sufletul de bucurie.

L.P. *Te afli în preajma unui jubileu: 20 de ani de teatru. Cum priveşti viitorul?*

A.M. Anii aceştia de teatru au fost pentru mine ani şi de suferinţă şi de bucurie. Am avut succese, am avut căderi, căderi crâncene, dar dincolo de zborul lor frânt, mi-au rămas aripile şi încrederea. Nu regret nici un spectacol, dar astăzi, la capătul unor încercări şi frumoase şi dureroase, am în mine voinţa de a face teatru în continuare, neabătut, fără nici o crâcnire în mine însumi, dăruind şi încercând să primesc emoţii strâns unite în jurul unui tainic sentiment, acela al dragostei de viaţă care este, de fapt, emblema esenţială a unui artist.

Iar cât de mult iubesc eu viaţa, va fi întotdeauna întrebarea mea esenţială. Pentru că o iubesc nu voi renunţa niciodată la teatru. (1998)

Ludmila Patlanjoglu



Florica ICHIM

El era „vizionarul"

În timpul cât i-am fost colegă, în anii 1963-1968, n-am realizat că Aureliu Manea ar fi altminteri decât noi toți ceilalți, adică aprinși de dragoste de teatru, năuci de fericire, unii dintre noi pentru că am intrat în facultate (ani de zile ni se interzisese accesul ori ni se întrerupsese cursul normal al studiilor), avizi de învățătură, nici o clipă înspăimântați de viitor, de ce ne așteaptă, de ceea ce o să ne despartă. În primii ani, când Rică, paralizat de timiditate, intra rar în disputele teatrologilor-filmologi (vezi, Doamne, „teoreticienii" de neluat în seamă), nici nu ne dădeam seama cât citește, ce citește, cum gândește, la ce aspiră. Odată, ne-a lăsat înmărmuriți când s-a aruncat cu vehemență în apărarea lui *Jules et Jim* – filmul lui Truffaut, regizor pe care-l descoperise în cele cam 100 de minute de vizionare. Tot ce spunea atunci, dintr-o fulgurantă intuiție, s-a confirmat în timp pe măsură ce opera cineastului francez se împlinea. Și așa, mai cu tăceri, ades morocănoase, mai cu apropieri încălzite de nevoia lui de prietenie, mai comentându-i ușor iritați fragmentele din *Macbeth* de la clasă, îl simțeam unul ca noi. Și deodată, brusc, cu examenul său de absolvență – *Rosmersholm* de Ibsen montat la Sibiu – neam trezit năuciți din dulcea noastră egalitate în fața unui Talent, a unui regizor capabil să reformeze teatrul, capabil să cuvânte altminteri decât toți ceilalți. Erau neîmpliniri, poate, în acel spectacol, dar noi nu ne mai uitam la ele. Aureliu Manea, ca și Andrei Șerban, ca și Ivan Helmer – colegi de grupă și studenți ai lui Radu Penciulescu și Mihai Dimiu – aveau să ne reprezinte, puteau să o facă. Dumnezeu le dăduse talent și vocație, inteligență și putere să lupte. Andrei Șerban spunea, la un moment dat, că ei se completau fericit căci „Helmer era teoreticianul, intelectualul , cel care avea „întrebările cele mai surprinzătoare", „Manea era cel mai vizionar", iar el însuși era „șef în domeniul emoției".

Toți trei au încercat să lupte,în numele artei și al conștiinței lor, într-un regim totalitar. Cu timpul, Andrei și Ivan au plecat spre a spune liberi ceea ce aveau de spus, dar Rică Manea a rămas aici, închis între zăbrelele cenzurilor, prejudecăților, neînțelegerilor. Calităților sale de excepție, i s-ar fi cuvenit, cum spune Cătălina Buzoianu mai departe, un „laborator", un loc unde vizionarul să-și poată împlini creația. Ce a avut în loc de laborator Aureliu Manea este greu de imaginat. Mulți dintre oportuniști explică peregrinările sale, eșecurile sau căderile (nu sunt mai niciodată echivalente), prin boala sa din ce în ce mai manifestă. Se uită, de fiecare dată, că un asemenea creator se cădea ocrotit, nu busculat. Când Arnold Wesker și-a văzut *Anotimpurile* puse în scenă de Manea nu și le-a recunoscut; a recunoscut, în schimb, că are de-a face cu un regizor „genial" și a adăugat imediat: „aveți grijă de el".

Necazurile lui Aureliu Manea au început în anul al IV-lea de studii când a pornit montarea lui *Filoctet* la Naționalul ieșean. Climatul din interiorul teatrului ca și presiunea autorităților, urmărind mereu (discret) în timpul repetițiilor ce se întâmplă pe scenă (la sesizări din teatru, evident), au făcut ca spectacolul să nu apară la public decât trei ani mai târziu și atunci doar în opt reprezentații. *Rosmersholm*-ul de debut propriu-zis a înfruntat autoritățile culturale (!?) locale care se mobilizaseră spre interzicerea lui doar după câteva reprezentații. Majoritatea criticilor au înțeles și la Ibsen și, mai târziu, la Wesker că este vorba de un regizor ieșit din comun, dar câte mediocrități (și nu numai) și-au ascuțit condeiele pornind a scrie enormități în numele partidului, al teatrului românesc, al bunului gust ș.a.m.d., minți obtuze care vedeau în Manea „un iminent pericol", iar campaniile împotriva lui au cunoscut intensități de necrezut. Aceasta de la început, căci decenii întregi el revenea, oamenii de calitate îl salutau fericiți, trupele lucrau și iar se întâmpla ceva de Manea dispărea din circuitul teatral un an – doi. După *Britannicus*, de pildă, în revistă „Teatru" este pus la zid regizorul și odată cu el toți criticii care găsiseră calități spectacolului. Să nu credeți că munca lui a fost recunoscută în anii din urmă! Citiți monografia Naționalului clujean, unde regizorul a făcut câteva spectacole excepționale și o să vedeți că în afara faptului că a semnat regia la cutare și cutare piesă n-o să mai găsiți altceva. Este o nedreptate care-l urmărește și împotriva căreia am gândit acest mic grupaj de opinii recente și fragmente de cronici de la data premierelor semnate de Aureliu Manea. Materialul ce ni s-a oferit (în momentul în care am început cercetarea pe urmele regizorului printre oamenii de teatru) este imens. Vom da aici o parte, din rațiuni de spațiu, însă, ne propunem (și vom lupta pentru susținerea acestui proiect) să constituim o bibliotecă – adică o suită de volume – despre personalități ale teatrului românesc. Și, probabil, primul dintre volume va încerca să aducă mai toate mărturiile adunate despre acel tânăr vizionar pe care viața l-a împiedicat să-și împlinească opera.

Cătălina BUZOIANU

Exorcism: Aureliu Manea

Aureliu Manea este singurul regizor din țara noastră a cărui artă s-a convertit în mitologie. Într-un spațiu care i-ar fi asimilat vocația spre mister, el ar fi obținut statutul unui Grotowski sau al unui Kantor, adică dreptul de a avea laborator. Este singurul dintre noi, (noi, ceilalți, profesioniștii), care merita acest drept. Singurul în consonanță cu experiențele reale și nu mimate ale deceniului, singurul purtând uniforma detașamentului lor, și totuși original, inimitabil, unic.

Aureliu Manea și-a consumat, totuși, experiențele teatrale proprii, mereu capabili să pornească de la zero, mereu intransigent în a recunoaște limita unui act consumat.

Manea este atât de puternic pentru că forța lui vine din adevăr. Dintr-un adevăr profund, dramatic, dintr-o luptă acerbă cu fantomele care se hărțuiesc în sângele, în creierul și în viscerele lui, fantome care îl torturează și care îl încântă. Un infern aureolat de inocență, de incredibilă generozitate, de scânteia aceea pe care, în cazul lui, nu-mi e rușine s-o numesc geniu.

Talentul lui Manea este acela de a nu fi îmblânzitorul fantomelor sale personale. El știe să obțină ce vrea, lăsându-le deplină libertate. Soția din *Rosmersholm* și menajera-pendulă din aceeași piesă invadează scena și devin personaje-obiect, personaje-semn; personaje-metaforă ale unor abisale premoniții.

Manea și-a trăit viața cu intensă voluptate de la primul spectacol, reluând-o de fiecare dată într-un alt stil, într-o altă viziune, retratând-o mereu înainte de a o trăi, în timpul trăit și după cele câteva morți inevitabile, exacerbând trăirea, dilatând până la insuportabil detalii ale evenimentelor posibile sau reale.

De aceea, realitatea lui este atât de palpabilă, atât de vie. De aceea metaforele scenice nu devin la el scheme, pastișe, clișee. De aceea, poți să-l admiri sau să nu-l accepți, dar niciodată să-l detești. Este în afara socotelilor de partidă, în afara afacerilor impresionante. Și-a câștigat dreptul de a fi deasupra tuturor fiind el însuși. Trăind. Considerându-și teatrul, experiențele, într-un exorcism infernal și olimpian totodată. (1986)

Alexa VISARION

Aureliu Manea un dor al teatrului

Artist – profet, Manea călătorește înăuntrul *revoltei...*

Pentru el, existența e un *straniu – fascinant* spectacol, lăsat întâmplării...

Damnat cu o energie unică, hărăzită doar spiritului său, artistul a dezarticulat cosmosul în atomi de teatralitate. Obsedat de dezvăluirile mistuite în fluidul acestora, le pătrunde fecund identitatea, stârnindu-le exploziv sensurile.

Ambiguitatea explorării vibrează de teroare subtilă și erotism. Măsura unicității domină experiența. Folosind bisturiul gândirii, dar și misterioase fuziuni energetice, Aureliu Manea pătrunde esențele *pregătindu-le* de spectacol. Comic sau tragic, burlesc sau ritualic, auster sau expansiv, totul e dăruit pentru un *altfel de joc.* Conturul comun dispare. Regulile sunt sfidate, începe expediția fără sfârșit... „Dincolo de bine și de rău", senzual și inițiat, regizorul descoperă dinamica halucinantă a echilibrului ruinat al existenței, în spectacolul ei. Doar incandescența acestor imagini.

Şi rosturile tăinuite... Viaţa şi expresiile ei decorativ-vizibile sunt fecundate cu (prin) imaginaţie. Se pătrunde în mister, în absurd, în fantastic, prin detaliu, prin concret, prin obscur. Totul este *viziune*. Coerenţa umilită se supune aventurii. Perseverenţa şocurilor naşte universalitate, reclamă interogaţia, solarizează invizibilul. Inocent, Aureliu Manea demonizează expresia teatrului, redându-i vigoarea poetică pierdută în succesive maladii intelectuale. Violenţa candorii surpă degenerarea fenomenului. Stucatura edificiului teatral se risipeşte ridicol. Verticalizarea prin fantezie impune meditaţia. Universul artistului e teatrul dialogului însingurărilor solidare. Ramificând necontenit detaliile haosului, Aureliu Manea organizează prin ştiinţa regiei sale, armonia vizuală a imaginaţiei. Individul aflat în posesia scenei, trăieşte la nesfârşit magia – farsă a dedublării. Fruct oprit şi pom al cunoaşterii, personajul părăseşte textul dramatic, cioplindu-şi cu disperat umor *măştile* la răspântii. Artistul e sedus de tensiunea acestora. Actorul e o stare de execuţie virtuoasă a metamorfozelor. Atât. Esenţial. Plenar. Excitant. Pentru regizor, teatrul e biciuit de libertate şi stăpânit de nesupunere. Piesa e veşnic o prezenţă nemărturisită. Viabilă şi fertilă, tocmai din acest rost. Textul trebuie înfrânt prin har, devenind *sursă de sugestii*. Rigori neştiute coagulează energii cuantice. În fiecare structură, riscant modelată, Manea erupe virtuozitate teatrală. Spectacolul e terapie, solicitând prin revoltă, comunicarea. Pe această insulă plutitoare, construită din veghe, teatrul a naufragiat ca o ultimă bucurie testamentară. El are boltirea curcubeului şi e împlinire plătită.

Aureliu Manea, cu sclipire de geniu, poate modela *Sărutul* lui Rodin în suferinţa lui Laocoon, iar apoi, cu aceeaşi febrilă uşurinţă, să înalţe *Măiastra* lui Brâncuşi. Artistul era interogat în permanenţă de necunoscute timpuri. Pentru el, transfigurarea era obişnuinţă şi trăire. *Acel nou ascuns* făptuitor de originalitate îi hrănea firesc şi continuu interioritatea. Surprinzător (ca şi Franz Kafka), năucea prin *cunoscut*. Structura şi sonoritatea vizuală a ideilor uluiau. Detaliul real recidva nepermis de spontan şi simplu în parabole.

Despărţindu-ne tot atâtea căi câte ne şi apropiau, vitali fiecare în propria nelinişte, am polemizat la rangul impus de artă de nenumărate ori. Comentându-i spectacolele, i-am admirat şi negat cuceririle, i-am invidiat şi respectat jocul, i-am dorit colaborarea şi iubit menirea.

Aureliu Manea n-a epuizat încă spectacolele din el.

Şi noi le ducem dorul. (ianuarie 1999)

Gheorghe PREDA

Jucăriile lui Hyeronimus Bosch sau note la un film despre Aureliu Manea

Am făcut în 1992 un film documentar despre Aureliu Manea. L-am intitulat *Lumina din jurul trupului*. Maestrul lucrase ultimul său spectacol la Teatrul de Stat din Turda (unde am şi filmat). Era o adaptare după Seneca: *Medeea*.

Înainte de asta, în 1990, am văzut la Ploieşti spectacolul lui cu *Trei surori* de Cehov. Nu mai văzusem niciodată aşa ceva: un poem negru, cu personaje de un straniu îngheţat, coborâte parcă din tabloul lui Munch. O suferinţă ce se exterioriza metodic, oarecum didactic – în orice caz distant, ca într-o lecţie de anatomie.

L-am resimţit ca pe o vivisecţie a ororii de a exista. Şi am încercat apoi să-mi imaginez cum arată omul care a putut crea o astfel de lume. N-am reuşit...

L-am întâlnit 2 ani mai târziu, în perioada filmărilor. Mi s-a părut o făptură care, poate fără să ştie şi fără să vrea, se află în miezul unui etern spectacol, într-o continuă reprezentaţie – balansând imprevizibil între umorul macabru-absurd şi patetismul livresc, construind cu lejeritate arhitecturi contorsionate ale imaginarului său. Parcă stăteam de vorbă la o cafea, glumind, în mijlocul parcului de la Bomarzo.

El își trăia, fără încetare, imaginile fantaste pe care propria boală le secreta într-una, obligându-mă și pe mine, ca într-o clasică „folie a deux" să fiu, până la epuizare, alături de el...
Acum îmi dau seama de ce am făcut acest film. Pentru că Manea reprezintă pentru mine o oglindă convexă, în care îmi vedeam dilatate, anamorfotic, toate spaimele, toate căderile, toate surpările de până atunci. Dar nu numai pentru atât... El reprezenta pentru mine o ființă paradoxală, cu care simțeam că rezonez; un vraci care se trata pe sine însuși făcând teatru; o Șeherezadă care-și amâna cu dezinvoltură finalul spunând încă o poveste. Care semăna cu încă o sfâșiere.
Spectacolul era unica lui rațiune de a exista. În repetiții secreta pe scenă un fel de hipnoză colectivă: actorii deveneau, uimiți, jucăriile lui. Intrau într-o altă viață, într-o altă vrajă...
Am citit odată o parabolă a lui Kafka: „Odată – povestește el – o cușcă înnebunită cânta un om".
Dar în această cușcă infernală, din care n-a mai putut ieși niciodată, mi-l imaginez pe Aureliu Manea un om fericit... (ianuarie 1999)

Stilul Manea

Maria VODĂ CĂPUȘAN

Ca ipostază a demiurgului, regizorul ființează în două întruchipări ale Operei, deopotrivă nutrite de har.
În cele șase zile lucrătoare, Constructorul, ales geometru, prin chibzuință îndelungă și măsurători cuvenite, își înalță treptat lumea armonică. E o geneză echilibrată, după putință urcând spre sublim. Într-a șaptea zi, se celebrează Sărbătoarea Spectacolului, consfințită de firea și mulțimea ce se recunosc deopotrivă în oglinda dezvăluită lor de Constructor. El face parte din elita Înțelepților, cum ar spune Aureliu Manea, căci așa îl numea el pe Liviu Ciulei.
Mai rar și mult mai primejdios, Vizionarul, întrezărind într-o orbitoare strălucire cum ar arăta lumea râvnită de el, cu disperare și groază își rupe din sine minte și sânge ca să plămădească oare ce vis nebunesc al ființei bântuită de abisuri... Opera poate să izbândească vertiginos, ca o minune, și noi s-o privim cu uimire dar și cu teamă în fața necunoscutului ce ne scapă. Alteori nu-și găsește încheiere, rămâne neterminată ori mai bine zis in-finită în sine, precum statuia ce nu știe să iasă din încleștarea pietrei. Sau se iscă anevoie, zăbovește și se păstrează prin cine știe ce hău tainic, etern spectacol imaginar neîntinat de materie.
Aureliu Manea se află neîndoios printre aceștia din urmă – Vizionarii; și cei ce-l cunosc sau cred că-l cunosc pot să pună mărturie că așa este.
Mi-a fost dat să fiu spectator la câteva din operele sale împlinite, să-i citesc paginile fremătând de spectacole imaginare – tot atâtea metafore puternice, aprige: Euripide care „incendiază adevărul și îl ridică în sus, să fie văzut arzând" în *Bacantele*. Ori poate *Căsătoria* de Gogol, unde diavolul „îl împinge în grădina desfătărilor pe prietenul său". În viziunea lui Manea, prinsă de scrisul lui, spectacolul își degajă „energiile" cu o violență fără egal. „Dans absolut", „coșmar" – așa le numește el, și noi le visăm obsesiv, citindu-l. Cândva, în clipa când cumpăna istoriei va da dreaptă măsură, în eternitate, marilor oameni ai teatrului românesc, Manea va figura neîndoios printre cei dintâi. Se va vorbi atunci, poate, despre direcția originală de antropologie teatrală pe care a inaugurat-o în anii '70, distinctă de cea a Cătălinei Buzoianu, aplecată spre izvoare. Pe când stilul Manea – oare prin ce intuiții – regăsește ritualul în energia sa primordială sacralizând gestul și fapta întru spectacol pe o linie mai apropiată de experiența orientală; nu în formele ei de manifestare, ci în esența sa concentrând trăirea în absolut.
În câteva rânduri mi-a fost hărăzit să fiu alături de Manea în acele clipe aparte când se năștea, într-o strălucire, Viziunea.
Era în vara lui 1990 – se împlinea un sfert de mileniu de la nașterea lui Sade. Unii descopereau, alții regăseau, în sfârșit fără opreliști, o literatură până atunci interzisă. S-au pornit traduceri. Am recitit nuvelele. Se află acolo o povestire stranie, despre un dublu incest, părelnic melodramatică, cu copii abandonați și iubiri nefericite. De fapt, o adevărată tragedie prin violența patimii și pătimirii omenești și mai ales prin oarba forță a destinului. Lectura ei m-a obsedat și mi-o închipuiam întrupată scenic. Numele lui Manea mi-a venit deîndată în minte. Am schițat în câteva linii un scenariu și m-am dus să-l ispitesc.
L-am întâlnit într-una din acele vechi curți ale Clujului, ce dau dintr-o stradă într-alta, unde se află și acum Teatrul de Păpuși. Când calci pe caldarâmul pietruit răsună întotdeauna ciudat ecoul în ziduri. Vița de vie se agață de balcoanele de fier și cerul deasupra era albastru.
Manea era acolo, cu privirea lui neagră și vie ce te prinde și te întreabă ceva, ascuțit și dureros, chiar dacă vocea e îmbietoare și calmă, dar se sparge uneori neașteptat în tăcere. L-am luat direct, i-am pus grăbit în mână, aproape forțându-l să le ia, cele câteva pagini de scenariu și l-am năpădit cu vorbe despre aniversarea Sade. Dar el m-a privit de-odată intens și-a trebuit să tac. A început să citească. Or fi trecut câteva minute, nu mai știu. Și atunci și-a ridicat privirea și am simțit

Minunea. Ceva răspundea în el din povestea aceea ciudată, se înălța printre zidurile vechi spre cerul albastru. Un gând precum nici un altul, o Viziune ce clocotea în mintea lui Manea. Și-a spus doar atât:
- Da! Sade... O să fie o Perlă Neagră.
Și-a plecat.
Dar lucrurile au fost potrivnice și Viziunea nu s-a întrupat pe scenă. A rămas în închipuire așteptând să fie așternută pe hârtie, printre celelalte Spectacole imaginare ale lui Aureliu Manea.
Mai apoi, în vara lui '93, am pornit un atelier Eugen Ionescu. Participau de la Teatrul Național din Cluj-Napoca Marius Bodochi și Vasilica Stamatin și studenți de la Departamentul de Teatru al Facultății de Litere.
Mergeam aproape săptămânal cu mașina să lucrăm cu Manea, care ne primea cu neasemuită bucurie. Ne ieșea de obicei în întâmpinare cu șapca lui cenușie cu cozoroc. Gazdele erau primitoare și s-a întâmplat să rămânem și peste noapte acolo; seara se petrecea pe nesimțite, într-un ritual închinat Teatrului.
Viziunea lu Aureliu Manea despre Ionescu era cu totul alta decât absurdul lui Mazilu, pe care-l regizase cu ani în urmă. Dar diferită și de montările ionesciene ale confraților de breaslă. De la primul contact cu piesa, întrevăzuse în *Noul locatar*, într-o străfulgerare magică, o poveste despre orbire, moarte și absență. Cu totul paradoxal la autorul unde proliferează materia sub toate formele ei. Viziunea lui Manea revela tocmai acel tragic adânc, constitutiv operei lui Eugen Ionescu – ce iese la iveală mai ales în jurnalul său – împletindu-l, aici, cu ludicul. O viziune tensionată, nu de automatisme și clișee, ci tulburător configurată în joc de Eros și Thanatos, incantatoriu și magic, cu răsturnări și lovituri de teatru, ca drum spre moarte.
Așa cum s-a desfășurat în vara aceea, în frumoasa bibliotecă a castelului, atelierul lui Manea a fost o experiență ce ne-a marcat decisiv. Un joc straniu cu mai multe fețe, pe care-l urmăream cu nesaț. Pe lângă montarea propriu-zisă, condusă incandescent de Manea, cu cei patru interpreți, era și dialogul fascinant despre filosofie, artă, teatru... Ne povestea uneori amintiri dramatice... Doamne, cum știe să vorbească Manea, să te facă să vezi ceea ce spune, într-un spectacol imaginar infinit... Dar mai ales cum știe să făptuiască Teatru.
Rareori, ca atunci cînd vorbesc cu Manea, simt că există oameni cu har, și Minunea e că harul lor se numește demiurgica artă a regiei, creatoare de lumi la care noi, spectatorii, putem fi părtași.
Îți mulțumesc, astăzi, Aureliu Manea, pentru tot - pentru scrisul și făptuirea ta întru Spectacol. Și, dăscăliță cum sunt, îmi spun că totuși niciodată n-o să pot învăța pe nimeni ceea ce ține de har – stilul Aureliu Manea: o Perlă Neagră. (decembrie 1998)

Vittorio HOLTIER

Teribila cruce a artistului

Parcurgând grupajul de eseuri cuprinse în *Spectacole imaginare*, am realizat că la Aureliu Manea nu este vorba numai de inspirație sub forma cea mai imperioasă, ci și de o vastă cultură, de o știință subtilă a controlului și organizării ideilor teatrale, de o strategie a punerii în scenă, care ne face să-l considerăm dincolo de flagrante, fermecătoare inegalități, un maestru de primă mărime. Reiau rândurile prilejuite de impresiile pe care le-am reținut din colaborarea mea cu Aureliu Manea la elaborarea unuia dintre spectacolele sale de referință: *Arden din Kent* pe textul unui anonim elisabetan. De asemenea, câteva gânduri provocate de vizionarea spectacolului aceluiași regizor la Cluj-Napoca, pe un text de Marivaux *Jocul dragostei și al întâmplării*. Aceste consemnări mi-au fost solicitate de revista „Steaua" (nr. 7 din iulie 1978), care organizase o dezbatere pe tema regiei de teatru:
„Foarte de curând am urmărit elaborarea spectacolului *Arden din Kent* pus în scenă de originalul artist Aureliu Manea. Am proaspete impresii din efortul colectiv depus pentru a materializa scenic nu numai o anecdotă și o morală (care-și păstrează de altfel limpezimea), ci și metafora, dedesubturile abisale, stările paroxistice de transă sau letargice pe care substanța piesei le sugerează ca atribute ale climatului de violență și perversiune de care sunt inundați eroii anonimului

elisabetan. Şocul cu care începe spectacolul, o femeie care irumpe în scenă ca o pală de vânt: ea cântă abulic, e nebună: iată un prolog de majore semnificaţii dincolo de text şi izvorând din lumea pe care ne-o relevă textul. Mişcările abrupte, panicate ale eroilor, călcătura lor febrilă, vocile exasperate alcătuiesc o aură neagră, o atmosferă de suspiciune, pericol şi patimă care însoţesc mecanismul orb al crimei ce se pune la cale, potenţând substanţial date furnizate de dramaturgie. Lumina bate în contre-jour, oamenii sunt umbre conturate de o scânteiere lividă, înceţoşată, culorile sunt sumbre, grupurile se alcătuiesc în simetrii de himere policefalice, se desfac în monade angoasate care se întrupează din umbră şi dispar în umbră. Iată-l pe Arden îngenunchiat deoparte, Franklin de cealaltă, la mijloc înaintează spre ei Alice purtând vasul otrăvit, îngenunchează şi ea; un dangăt de clopot şi ne aflăm în plin fior al ororii: o lumină rece de catedrală şi mormânt se cerne peste capetele personajelor fixându-le într-o imagine de gravură rembrandtiană. Alice e în genunchi, părul negru i se revarsă pe umeri, din umbră înaintează Arden, o strânge din spate în braţe; i-a apucat mâinile desfăcute de încheietura pumnilor şi i le adună tenace înfrângând rezistenţa pe care ea o opune. Este atâta cruzime şi atâta tandreţe în acest gest, un singur gest care dezvăluie un caracter, o situaţie. E o magistrală indicaţie regizorală, o intuiţie penetrantă, laconică, o exprimare plastică simplă a unui mănunchi foarte complicat de stări şi relaţii care acţionează între două personaje. Şi iată-l din nou pe acelaşi Arden, aproape că repetă mişcarea descrisă anterior, se apropie implacabil din umbră, ameninţător (e oare duhul, conştiinţa trează a crimei ce va urma şi care o chinuie deja cu obsesii pe făptuitoare?); Alice din nou în genunchi, ţine în mâini ca pe o ofrandă spada lucitoare a lui Arden; Arden a ajuns în lumină, încă un pas, Alice scapă cu zgomot din mâini spada, heblu. Soluţii de aceeaşi natură a folosit regizorul Manea în *Jocul dragostei şi al întâmplării* de Marivaux, spectacol montat la Cluj. Spectacolul se desfăşura într-un ritm mai mult decât alert, scenă după scenă se executau ca rundele unui meci de box în plină forţă: şi pauză; la fel ca pe gazon, înainte de începerea actului următor actorii intră în scenă, fac cerc, şuşotesc ceva neinteligibil pentru cei din sală şi brusc intră în situaţie, în personaj cu un nerv remarcabil. Analogăm cu punerea de acord între jucători, cu ultimele sfaturi pe care şi le dau între ei sau le primesc de la antrenor, încurajări reciproce. Sesizăm o complicitate robustă de echipă – ei, actorii, care joacă împotriva noastră a spectatorilor şi-şi reajustează tactica în urma reacţiilor noastre de pe parcursul primului act. Toate aceste sugestii sunt o punere în ritm şi tensiune operată printr-o inedită mişcare de translaţie din domeniul spectacolului de teatru. Multe alte soluţii din spectacolele lui Manea par citate din alte genuri de spectacole– circ, operă, vodevil, ritualuri etc. – modalităţi care împrospătează prin noi unghiuri de percepţie comunicarea emoţiei artistice.

În tehnica sa de elaborare a spectacolului, regizorul Aureliu Manea (cu care am încercat să exemplific câteva dintre datele expuse cu privire la ce înseamnă, pentru mulţi din generaţia noastră, regia) supune textul unui bombardament «neutronic», unor lovituri analitice, lovituri care provoacă dezintegrări şi reintegrări interesante; în lumina scânteilor rezultate din ciocnirea cu crusta obişnuitului, ştiutului, superficialului, apar filoane profunde, bogate în rezultate înnoitoare pe planul creaţiei artistice regizorale."

Prima mea experienţă de lucru cu Aureliu Manea a avut loc în 1978, când am conceput scenografia pentru spectacolul pe care intenţiona să-l realizeze după *Faust* de Marlowe la Teatrul din Ploieşti. Tocmai se înlocuise scândura scenei şi am profitat că am avut la îndemână o cantitate suficientă de lemn pentru a construi din acest material generos o incintă amplă, un masiv turn medieval. Din păcate, datorită faptului că Manea nu a reuşit să-şi înjghebeze un alibi pentru a scoate viitorul său spectacol de sub însemnarea de „religios", cu toate că încercase diferite ipoteze conceptuale care să-l facă acceptabil ideologic pentru comisiile de vizionare, a renunţat. Nu a renunţat însă la colaborarea cu echipa Teatrului din Ploieşti care îi acordase o meritată încredere şi a prezentat un proiect alternativ: un text mişcându-se tot în lumea medievală: *Arden din Kent*.

A fost o idee foarte bună; turnul, deja construit, l-am simţit încă mai adecvat substanţei conţinute în textul elisabetan. Turnul, structurat de nebănuite uşi înalte, din scânduri groase, înălţând creneluri rupte şi plafonat prin grinzi dispuse radial, l-am vopsit într-un roşu sumbru.

Această incintă aglomera una după alta secvenţele cvasi-„horror" în simetrie, desăvârşit compuse aglomerări de personaje înveşmântate în stilul Renaşterii. Aceste dezvoltări de imagini, amintind de tehnicile cinematografice, făceau parte din viziunea originală, proprie lui Manea. Puternica sa personalitate iradia stări ce comunicau intenţiile sale întregii echipe, determina coagulări unice, ce se citeau ca momente de teatru uluitoare.

Forţa sa de sinteză şi transfigurare, făceau ca detalii de costum ce încercau să sugereze complexitatea ambiguă a eroinei Alice – pivot al piesei – interpretată cu mult talent şi înţelegere psihologică de Elena Albu, modul de articulare a momentelor dramatice susţinute cu brio de toţi actorii, modul magistral de a folosi lumina şi toate mijloacele specifice pe

care le coordona, să devină sintagme ale propriului său discurs.
Am păstrat câteva impresii deosebit de puternice de la spectacolul pe care Aureliu Manea l-a realizat în colaborare tot cu echipa Teatrului din Ploiești – unde funcționam și eu pe vremea aceea – cu piesa *Macbeth*; scenografia aparținea Floricăi Mălureanu. Tragedia shakespeariană se rostogolea în nămeții unei Scoții siberiene: troiene de polistiren, ajungându-le până la genunchi, strigoii acestui spectacol luptau cu disperare împotriva și pentru destinul lor apocaliptic. Scenele se derulau rapid în secvențe riguros alb-negru, tăindu-ți respirația. Era în tot și toate o precipitare, o fulguranță, o secvențialitate stroboscopică ce realizez de abia acum că, așa cum s-a întâmplat adesea și la alți artiști cu o deosebită, profundă intuiție, avea legătură – chiar dacă autorul, cel mai adesea, nu era conștient de asta – cu aspecte ezoterice-științifice, cu Realul. Realitatea profundă, secvențială a Universului manifestat în permanentă creație și suspendare, în explozii cuantice inimaginabile și stopări pe perioade infinitezimale, insesizabile, o gigantică vibrație a întregii mase cosmice, trecând în fiecare clipă cu o frecvență de negândit de la manifestare la nemanifestare și invers. Troienele siberienei Scoții, ale lui Macbeth, ale sângeroasei sale lady, ale genialului Shakespeare și de ce nu, ale genialului Manea, inundau Teatrul. Nu este numai o anecdotă.
O altă experiență bogată în semnificații am trăit-o lucrând cu Aureliu Manea *Trei surori*. Radicalitatea șocantă a viziunii regizorale care denunță în întregime lumea personajelor lui Cehov ca o lume anormală, fie devitalizată, trăind în afara realității, numai din amintirile frumoase ale „vremurilor bune de altădată", ori din visele irealizabile ale unei viitoare reabilitări miraculoase, lume a unor indivizi de un egoism profund feroce împinși numai de instincte primare către satisfacerea necondiționată a propriilor dorințe. Și victime și profitori sunt judecați cu aceeași asprime, fiind considerați vinovați de condiția lor, care nu este decât expresia dimensiunilor morale. Acestor personaje de panopticum, Aureliu Manea le menise ca spațiu de manifestare, dacă nu Infernul, măcar o antecameră a sa. Am apelat la universul kafkian pentru a încerca să conturez un asemenea spațiu. Decorul, unic, primea mici modificări prin intervenția câtorva elemente simple; în felul acesta era creată monotonia opresantă a unei ambianțe căreia nu-i se opune decât strigătul, geamătul, oftatul „La Moscova! La Moscova!" Un imens salon, de formă cubică, cuprinzând întreaga scenă forma o cutie cu pereții, podeaua și plafonul de aceeași factură și culoare: un albastru-vânăt, un cer întunecat, pe care ici-colo, vag, mai rămăseseră urme din vechiul tapet azuriu, evocând cerul unui paradis definitiv pierdut. Decorul evoca o mare casă cazonă în care umbra defunctului Tată-General trona într-un jilț rigid în mijlocul scenei. Era o sală de mese, sau clubul unității de artilerie din care vin eroii, în această familie cu fete, ori o mare, rece și sordită sală de bal. Salonul – altădată strălucitor al Prozorovilor. Un pat de fier, acoperit cu o pătură cenușie, militară, un godin gigantic, înjghebat dintr-un butoi de tablă, apt de a face față iernilor rusești, lângă un perete igrasios, afumat, cu tencuiala căzută, figurând, pe vastele suprafețe triste, întunecate vibrații, abstracte vedenii. În salon, ici-colo câte o lumină slabă, o lumânare într-un sfeșnic, două-trei în candelabrul suspendat în mijlocul tavanului fac mai adânci și misterioase umbrele mișcătoare în unghere. În acest clarobscur de tonuri reci, sclipeau ca într-un pravoslavnic templu obiecte aurite, pe pian o prețioasă vază și o icoană ferecată, pe un scaun o carte legată în marochin intarsiat cu aur, săbiile, epoleții, decorațiile și fireturile ofițerilor, bijuteriile femeilor.
Am evocat aici aspecte ce țin de imaginea spectacolului, aspecte de care scenograful nu este în mod esențial răspunzător, dar care, deși filtrate prin propria sensibilitate și coordonate conform unor legi specifice, nu s-ar fi putut dezvolta fără sugestiile, aș zice uneori subliminale, pe care le indica o viziune regizorală cu adevărat creatoare.
Și despre o viziune cu adevărat creatoare se poate vorbi cu certitudine în cazul acestui inspirat mărturisitor de teatralitate care poartă un nume devenit aproape o legendă: Aureliu Manea.
Fără să îndrăznesc a comenta foarte competent, insist, aș putea relata câteva gesturi regizorale deosebite. În acest enorm *passe-partout* tridimensional, regizorul vizionar fixează încă de la început tonul morbid, funebru, grotesc al spectacolului său, realizând în plină desfășurare a petrecerii din Actul I, un stop-cadru în care, ca într-o dioramă, putem privi omul și ale sale ca pe niște obiecte ciudate, neliniștitoare, chiar amenințătoare. Prin tainice alchimii năștea imagini de o teatralitate autonomă, eliberate de servituțile ilustratorului, adevărate imagini-stare, imagini-gând, oricând gata să se destrame preluând prin rezonanță zgomote, glasuri, șoapte dintr-un „dincolo cu care puțini au curajul sau menirea să dialogheze". Să admirăm, dar să nu invidiem această grea povară, această teribilă cruce a artistului propulsat în prima linie a „războiului nevăzut" de bunul plac al uneori răutăcioaselor muze.
Interpretez ca pe o confesiune personală a sa, rândurile alese dintr-un text al extrem de sensibilului autor Aureliu Manea, care consideră personajul Prospero din *Furtuna* lui Shakespeare ca pe un artist ce-și ia rămas bun de la scenă, de la prerogativele și puterile sale. (ianuarie 1999)

Stagiunea 1967–1968

Rosmersholm de Ibsen, Teatrul de Stat din Sibiu.
Regia: Aureliu Manea. Scenografia: Marin Bodor.
Cu: Nita Marius (*Rosmer*), Adina Rațiu (*Rebecca*) Constantin Stavu (*Kroll*), Livia Baba (*Menajera*), Nicu Niculescu (*Brendel*), Eugenia Papaiani (*Beate*), Valeria Paraschimb (*Montensgard*).

Aureliu Manea: „Pentru mine acest text este o demonstrare a ideilor de agitație oarbă, de teroare a prejudecății și de ratare a înțelegerii legilor vieții. Doresc să devină evidentă primejdia gândului în anumite împrejurări și a stărilor psihologice pe care el le creează. Personajele participă colectiv la un coșmar pe care ți-l provoacă singure și care se încheie cu moartea eroilor principali. Numesc acțiunile eroilor *lupta cu balaurul*. Am mutat acțiunea din planul ei real într-unul imaginar simbolic. Am creat un ritual el emoției oarbe și al terorii. Am aderat la un limbaj violent. Violentăm nu din iubire pentru acest act în sine, ci pentru a transmite direct și puternic înțelegerea noastră, a acestei piese, a esenței ei. Am urmărit supunerea actorului unui special posibil de a fi repetat și dezvoltat. Consider că am droga publicul prin reprezentațile acestei piese sub o formă asemănătoare vieții frumoase, normale și echilibrate. Din iubire pentru omul spectator am căutat cu mijloace ce ne stau la îndemână să-i arătăm adevărata față a acestei lumi conținute de text." (1968)

Aureliu Manea: „Teatrul l-am considerat întotdeauna experiment. Adică: modalitatea teatrală poate deveni o încercare de cunoaștere. Teatrul este o formă de artă care este încă în imposibilitatea de a avea toate reflexele. Concepția considerării teatrului doar din punctul de vedere al publicului poate deveni, cred, un pericol pentru realizatori. Experimentul înseamnă în primul rând căutare individuală, pasionată și lungă – la care poți chema martori, dar a căror prezență nu trebuie nici să întrerupă, nici să modifice procesul. Teatrul de experiment poate deveni în sine un spectacol; teatrul de mare calitate din lume a devenit spectacol ca încercare. Întotdeauna am considerat spectacolul un mecanism, o structură în care fiecărui element trebuie să i se acorde atenție. Textele le-am considerat niște cuvinte libere. Există modalități de teatru pe care însiși autorii le determină – dar pe care le-am refuzat. Textul pentru mine este teren liber, la care se pot aplica construcții ciudate. Îmi plac foarte mult acele texte care au o unică temă, obsesivă, îmi place ca spectacolul să fie un fel de variație pe o temă. Cred în dramaturgul care nu stă departe de teatru, ci vine în mijlocul actorilor și creează împreună cu ei. Nu știu, eu sunt doar regizor. Dar cred că aș face teatrul tot așa. Încercările mele au fost întotdeauna și încercările actorilor, niciodată n-am căutat singur și sunt foarte pasionat de ideea de a căuta să descoperim modalități inedite – păstrând unitatea acestor *încercări*, dar având foarte mare grijă ca actorii să ajungă să înțeleagă că arta lor este foarte complicată, că există în ei gesturi, stări, atitudini pe care ei nu le cunosc încă și din experiența noastră comună aș vrea să ne mirăm împreună de ceea ce poate fi teatrul. În munca la această piesă am întâlnit doi actori de mare talent, de reală pasiune, dornici de a încerca orice și care mi-au răspuns atât de exact, cu care am discutat atât de lejer, încât construirea spectacolului a fost un joc simplu." (1968)

Lucian Pintilie: „Spectacolul *Rosmersholm* al lui Aureliu Manea este, mi se pare mie, spectacolul care la ora actuală îmi propune viziunea cea mai radical nouă despre actul teatral; este declarația cea mai fermă împotriva tuturor constrângerilor legate de o reflectare tradițională a realității pe scenă; e un spectacol iconoclast, dar este inconoclastia unui preot aspirând spre adevăruri noi, semnificative, nu o iconoclastie agresivă de saltimbanc. E iconoclastia de tip Luther, bizuită tocmai pe o reabilitare a fanatismului.

Spectacolul e pur, refractar oricăror influențe. Legătura cu Artaud și Grotowski este atât de deschis și loial mărturisită, atât de integrată modului în care Manea vrea să acționeze spiritual asupra spectatorilor, încât a discuta despre influențe – adică despre amintiri prost digerate – este pur și simplu neserios. Sistemul plastic al mișcărilor, grafica atitudinilor reprezintă un cod preluat – el acționează, însă, independent, original, folosind semnele de ritual ale codului.

Personalitatea acestui foarte tânăr regizor acționează în același timp limitată și stimulată de rigoarea canonului. Biciuirea, autoflagelarea, dincolo de ideea morală conținută, reprezintă unul dintre semnele grafice ale codului – e un element al canonului, e un cifru. Uneori Manea acționează deliberat și modest ca un ucenic, silabisind codul; el execută biciuiri pe scenă, copiate exact după maeștrii săi spirituali; prin copierea, repetarea gestului, el se inițiază în cunoașterea cifrului (orice originalitate este exclusă aici și împietează absolut fabulos, cu atât mai fabulos și nebunesc cu cât strălucește mai rece și mai precis canonul; iar alteori, de câteva ori numai, e plat, obosit și derutat; cifrul acționează în gol, buzele repetă un mesaj cosmic obscur cu sensul nerelevat deocamdată [...]. Intuiția cea mai adâncă a spectacolului – în acest spirit de libertate totală față de epicul pretextual (povestea pur și simplu a piesei) – este crearea personajului Beate. Aici, Manea vădește un fel de simț concret al misterului, o intimitate cu zonele de halucinație, sentimentul că le-a străbătut personal, atât de puternic creează valul de spaimă și durere azvârlit înspre sală.

[...] Manea violentează astfel modul somnoros în care inhalăm fluxul cenușiu al cuvintelor – ca o balenă care, plutind cu gura căscată în somn, înghite pești sticle, ghete, bastoane, în sfârșit, orice. La Manea textul își caută, în propria sa realitate spirituală, expresia teatrală, legile unui alt ritm decât cel cotidian.

Se creează, astfel, o nouă realitate sonoră, la început total neinteligibilă, apoi, odată cifrul stăpânit, de o claritate exemplară. Textul are o tectonică a lui – prăvălișuri de fraze – apoi deodată cuvinte izolate care strălucesc cu mari spații între ele; cuvinte care se atrag, cuvinte care se resping, cuvinte-țipăt, cuvinte-oboseală, cuvinte-tandrețe, cuvinte-spaimă, apoi cuvântul devine cântec. Frazarea normală se abandonează acestui ritm special teatral, redă cuvintelor forța de a se relega strălucitor între ele, cu sensurile recolorate de un sânge nou. Aici, poate, în această revitalizare a cuvintelor, acțiunea șoc atinge punctul ei cel mai înalt. Cuvintele își recapătă magia, o nouă forță de percuție intelectuală și metaforică." (1968)

Ana Maria Narti: „Fanatismul lui Manea este mai ales un mod categoric de a privi expresia teatrală. Fanatică este la el alegerea de început, pornirea, deschiderea sensibilă asupra operei puse în scenă.

Întâmplarea a făcut să mă aflu la Wroclaw, la Teatrul Laboratorium, în zilele în care Manea a descoperit spectacolul grotowskian. Am asistat la izbucnirea lui de entuziasm și de aceea, în parte, *Rosmersholm* a fost pentru mine mai puțin o surpriză. Cunoscând modelul, prețuiești mai sigur însușirile discipolului. Manea s-a străduit să urmeze credincios metoda care-l fascinează. Nu poate fi vorba de copie; întâi, pentru că Grotowski este imposibil de reprodus exterior, fiind intim determinat în fiecare din soluțiile sale de conținutul afectiv și de gândire care-i aparține; apoi, pentru că, preluând codul expresiv elaborat de Laboratorium, tânărul regizor român a lucrat liber, l-a reinventat, i-a găsit alte înțelesuri, l-a creat încă odată.

S-a vorbit despre marea lui inspirație: aceea de a aduce în scenă, ca prezență continuă, activă și în tăcere și în nemișcare, pe femeia moartă a cărei amintire hotărăște istoria eroilor. Regizorul a știut nu numai să transforme o complicată stare de spirit – remușcarea, sentimentul vinovăției, teama de moarte – în acțiune teatrală directă și violentă; el a dezvoltat scenic această acțiune, a desfășurat-o în nenumărate variante, în așa fel încât până la urmă destinul oamenilor de la Rosmersholm a apărut ca o cumplită încleștare cu moartea (ceea ce, într-un fel, schimbă accentele de idei ale piesei, mulțumindu-se cu o singură parte din viața ei foarte complexă). Însuși portretul moartei era o puternică și proaspătă creație a fanteziei, această moartă vie care nu mai semăna deloc cu trista, resemnata, iubitoarea și deznădăjduita victimă despre care vorbește opera lui Ibsen, ci devenea o furie neînduplecată, ruptă dintr-un coșmar al sfârșitului implacabil. Câte odată ea cobora printre cei vii, îi urmărea pas cu pas, îi repeta gesturile «ca în oglindă», îi îngenunchea, îi cuprindea cu brațele ei albe; atunci viziunea de vis era cutremurătoare. Manea, urmând încercările lui Grotowski, se îndreaptă către un scop care atrage gândirea multor oameni de teatru ai prezentului; regăsirea maximei încărcări, redescoperirea acelei măsuri a încercării supreme care nu încape în migala descripțiilor obișnuite. Să nu uităm: marele teatru grec începe cu martiriul lui Prometeu. Pentru a cuprinde înalta nevoie de adevăr a lui Oedip, suntem obligați să îndurăm calvarul obrazului cu ochii smulși din orbite. Oamenii au nevoie de experiența suferinței maxime, de confruntarea neiertătoare cu durerea, pentru a regăsi înțelesurile de temelie ale vieții; Altminteri tragedia, prin excelență zămislire a teatrului, nu și-ar avea rost. De aceea gestul lui Manea este important." (1968)

George Banu: „Aș numi acest spectacol «tragedia regizorului». Din ruinele textului ibsenian se înalță fantoma sa devastată de neputința de a crea în libertate deplină. Rareori răzvrătirea a fost mai dramatică, mai profundă. Organismul piesei se sfărâmă sub presiunea unei realități noi, aceea pe care o propune spectacolul. Destinat unei eterne supuneri, regizorul, Sisif revoltat, se luptă pentru a împlini singur creația. La mijloc nu e orgoliu, ci doar nevoie de exprimare. Mărturisire plină de patimă, spectacolul, ca în marile epoci teatrale, are semnificația unui document al sufletului.

Sursa misterului provine din primordialitatea universului și a sensibilității. Aurel Manea transcrie fizic, literar, disputele spiritului și astfel întreg spectacolul se fundamentează pe materialitate. Fantoma Beatei stăpânește straniu această lume ca o invincibilă divinitate, discuțiile, mod perfid de a anula unicitatea ființei, de a o mutila, devin, ceea ce sunt în realitate, sfârșitoare torturi. Invazia argumentelor nu caută adevărul, ci doar modul de a anula independența, de a introduce pe altcineva într-un sistem de gândire străin. Aici se află noblețea spectacolului, care arătând infernul capitulării pretinde demnitatea rezistenței.

Plastica spectacolului se fundamentează pe grupaj și iluminare. Impresia de dinamism din primele trei acte rezultă din consumul interior și nu dintr-o excesivă mobilitate. Grupurile și atitudinile conțin frumuseți stranii în timp ce despotica dominație a întunericului sfâșiat de lumânări fascinează prin prezența gravă, periculoasă. Cineva spunea frumos: «cantitatea de clarobscur pe care o idee o ascunde este singurul indiciu al profunzimii sale, după cum accentul disperat al râsului este indicele fascinației sale».

Scenografa Maria Bodor a construit dispozitivul auster ce pregătește parcă o execuție. Lemnul crud al podiumului stabilește o relație adevărată cu această lume arhaică, nedomesticită. Coincidența cu gândirea regizorală este deplină. Copacul ce străjuiește scena, trunchi contorsionat al naturii, se află acolo ca o hieroglifă ce desenează sufletul eroilor."

Mihai Nadin: „În crispare, cantație, violență (a gestului), adică în zone refuzate, proscrise ale expresiei din teatrul de intenție psihologică, el descoperă surse ale înnoirii limbajului teatral și nu ezită să le valorifice. Sigur că dincolo de ceea ce constituie noutatea spectacolului, sub aspectul său strict formal, trebuie să căutăm conținutul, trebuie să aflăm idealul ce-l animă pe tânărul regizor. Întâlnirea sa cu textul lui Ibsen nu este întâmplătoare și nu se rezumă la o lectură oarecare. El a văzut spectacolul ridicându-se din litera textului, l-a intuit senzorial, cu o sensibilitate neobișnuită și dacă a acționat asupra replicilor – domeniu în care totdeauna se vor ivi discuții – atunci a făcut-o cu credința în ideea pe care hotărâse să o susțină punerea în scenă. Această idee mi se pare a fi de altitudine filosofică: detașată de om, abstractizată, manifestându-se pentru sine, fără o finalitate umană concretă, orice credință sfârșește prin a-l sfâșia și a-l distruge pe om. Rosmer strivit între sistemul inchizitorial de restricții și fanatismul gratuit al nonconformismului în sine trăiește eșecul micului său elan utopic." (1968)

Radu Penciulescu: „Spectacolul cu piesa *Rosmersholm* mi-a lăsat o profundă impresie. M-am aflat în fața unui act teatral viu, urmare a unei foarte serioase activități de elaborare. Spectacolul n-a mințit niciodată. N-am găsit nici unul din trucurile pe care nu rareori oamenii de teatru de diferite generații le mai folosesc pentru condimentarea spectaculară a realizărilor lor. Este un spectacol clar, lucrat profesional la un nivel remarcabil, ca urmare a unei activități de studiu deosebite. O realizare originală purtând amprenta celui care o semnează.

Sigur că spectacolul este discutabil; dar care nu este? Și dacă ne gândim bine, faptul artistic adevărat începe acolo unde încep și controversele. Platitudinea, mediocritatea nu se discută, se consemnează doar câteodată.

N-am găsit în acest spectacol obișnuitele teribilisme, nici căutări inutile în zonele formale, ci rădăcini adânc înfipte în problematica textului.

Mă bucură că un om la capătul facultății reușește să anime un colectiv de actori, să transfere și altora entuziasmul său, să obțină atât de mult pe lina unei modalități de exprimare extrem de dificile.

Cred că încununarea acestui spectacol va fi tocmai discuția amplă – și sper, pasionată – pe care o naște." (1968)

George Banu și Aureliu Manea 1972

Stagiunea 1968–1969

Anotimpuri de Arnold Wesker, Teatrul "Matei Millo" din Timişoara.
Regia: Aureliu Manea.
Cu: Florina Cercel (*Beatrice*), Ovidiu Iuliu Moldovan (*Adam*).

Aureliu Manea: „Spectacolul meu e de fapt un spectacol anti-Wesker. Lucrurile s-au petrecut cam aşa: la lectura piesei am descoperit un Wesker schimbat, nesincer. Textul conţine multe replici şi situaţii false. Am considerat că ar fi o drogare a publicului reprezentând piesa sub forma ei obişnuită. De aceea am hotărât să realizez un spectacol anti-Wesker, un protest al artei actoriceşti împotriva autorului, împotriva artei care minte, în general." (1968)

Aureliu Manea: „Textul folosea un limbaj aproape naturalist. Comentariul acestui text a început încă din discuţiile cu actorii, care erau nevoiţi să interpreteze personaje lipsite de fantezie, sărace sufleteşte.

Spectacolul se derula odată cu piesa, dar, în clipele de neîmplinire spirituală a eroilor, actorii se blazau voit şi spectacolul se oprea pentru două minute, adică actorii se aşezau pe scaune sau pe scândura scenei. În felul acesta ei simulau că se odihnesc. Acest lucru se repeta obsesiv, ori de câte ori eroii deveneau penibili, falşi, sau erau în situaţii neveridice.

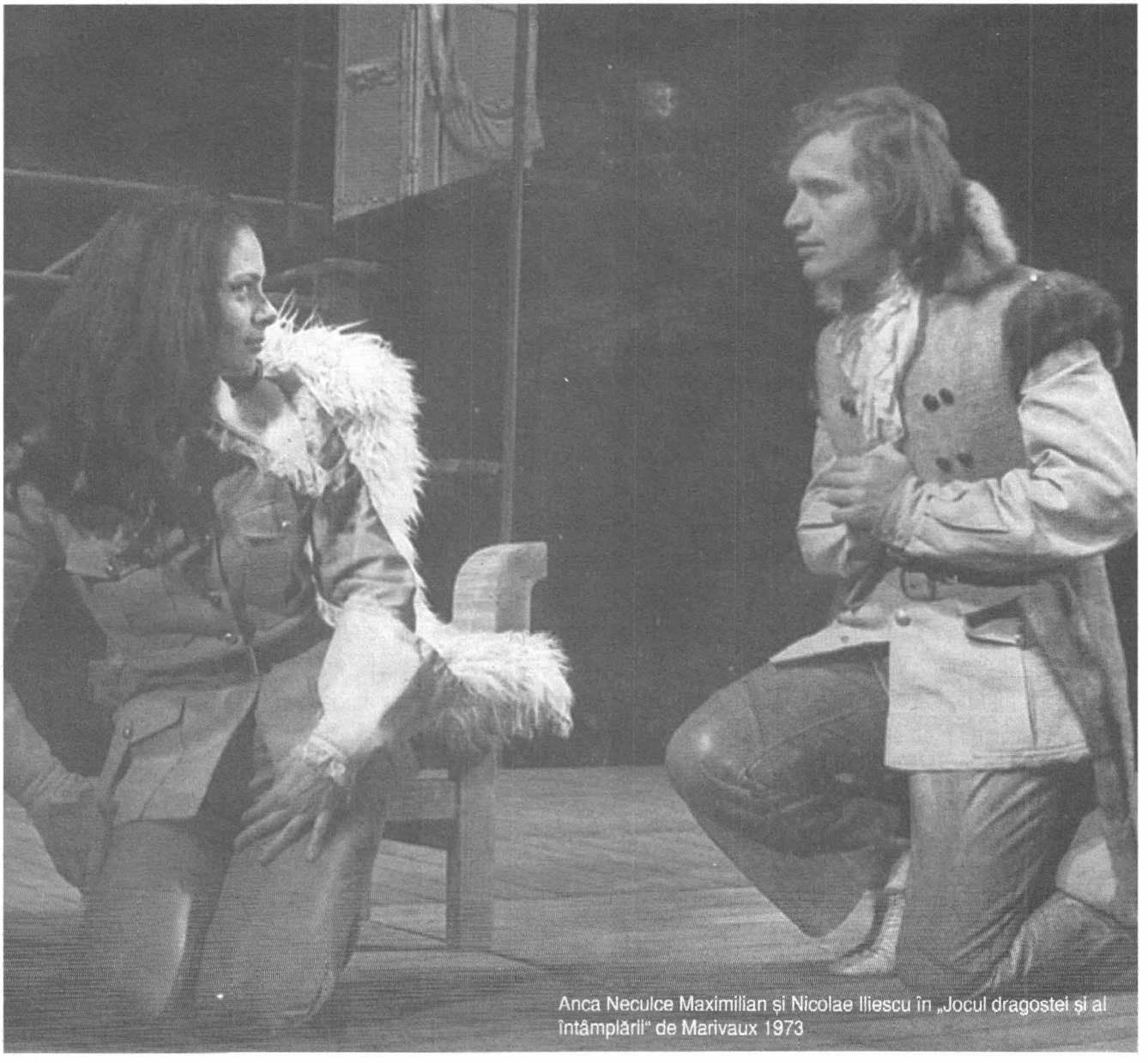
Unii spectatori se arătau foarte impresionaţi, în timp ce alţii nu suportau spectacolul şi plecau." (1969)

Ovidiu Iuliu Moldovan: „E greu să relatezi o repetiţie cu Aureliu Manea, s-o povesteşti. Ea ar trebui retrăită. N-avea nimic comun cu tot ceea ce ştim noi despre repetiţiile obişnuite practicate în teatru. Totul se desfăşoară ca într-un ritual, o stare de sacralitate în care concretul şi tot ce înseamnă material şi tangibil se contopeau într-o vrajă, într-o stare fascinantă în care cuvântul e anulat, dar forţa lui se redescoperea, în altă dimensiune. De pildă, una din dimensiuni, care pe mine m-a sensibilizat profund, este cea muzicală a cuvântului, incantatorie pe care el o cultiva până la perfecţiunea armoniei muzicale. E foarte greu să vorbeşti de Aureliu Manea, pentru că limbajul e atât de sărăcăcios, impune o comunicare mult prea ternă şi obişnuită. Despre el trebuie oficiat ca într-un ceremonial, un ritual plin de mister şi de inefabil. Aşa cum e tot teatrul lui şi toată arta de care este invadat acest copil-minune al teatrului românesc. Pentru mine reprezintă primul impact cu marele teatru, cu teatrul cu semne, teatrul codificat, teatrul încifrat pe care, cu o dexteritate inexplicabilă, chiar şi acum după atâţia ani, acest ucenic vrăjitor al scenei româneşti îl mânuieşte fără cusur. Tot ceea ce am făcut şi ce fac în continuare poartă amprenta şi pecetea acestei mari prietenii în plan artistic şi uman cu forţa lui copleşitoare. Personalitate copleşitoare, atrăgea şi fascina generaţii de actori, dar născând şi adversari înverşunaţi. Îmi explic acest contrast de la iubire la revoltă prin forţa lui de a recrea strivitoare viziuni spectaculare vizavi de textele asupra cărora se apleca. Nu voi uita niciodată întâlnirea cu Wesker la sesiunea I.T.I. 1968 de la Bucureşti, când s-a prezentat în premieră piesa *Anotimpuri* în care jucam alături de Florina Cercel în regia lui Aureliu Manea. Scriitorul englez a spus: «Aceasta nu e piesa mea, nu o recunosc şi nu mă recunosc în nimic, dar regizorul e genial. Aveţi grijă de el.» Puţine teatre din lume se pot bucura de un asemenea privilegiu. El conţine premisele culmilor în materie de teatru. Ca orice mare artist, Manea este un om extrem de special şi el trebuie ocrotit, înconjurat cu multă tandreţe, iubire şi încredere. Toate marile lui experienţe teatrale s-au materializat într-un climat de prietenie şi de tandreţe umană. Senzaţia celei mai mici adversităţi îl demobilizează şi îl prăbuşeşte. Aureliu Manea trebuie ocrotit, înconjurat cu multă tandreţe, iubire şi încredere."

Mihai Dimiu: „Pe scenă, un mic podium. Pe el, câteva proiectoare cu stativ și câteva mobile banale (și, prin aceasta, neobservabile); la capătul lui, în partea opusă rampei, două-trei practicabile puse în picioare, pe muchie, alcătuiesc un fel de zid. Nici unul din elementele scenice nu a fost gândit de vreun decorator pentru acest spectacol, toate au fost culese din inventarul cel mai obișnuit, le simți uzitate și uzate: mobilele sunt patinate real de atâta folosire, iar foile de practicabil le bănuiești bătătorite de generații. Toate elementele au această singulară autenticitate, sunt una cu scena, fac parte din ea, sunt înnobilate, de ani și ani, prin cea mai apropiată atingere cu actorii și cu tehnicienii de teatru. Duhul scenei li s-a impregnat, a devenit o entitate materială, le e acum componentă.

În acest decor care nu e decor (realizarea cadrului se datorează tot regizorului), se desfășoară spectacolul.

Omul din sală se simte la început derutat de modalitate; cei doi parteneri stau statuari și se mișcă hieratic, vorbirea le e lapidară – fiecare cuvânt pare articulat definitiv, conturat pe toate dimensiunile, parcă e sculptat. Prin asta, sunetul și imaginea nu curg, nu se înlănțuie, nu devin, ci apar ca o sumă de stări succesive.



Anca Neculce Maximilian și Nicolae Iliescu în „Jocul dragostei și al întâmplării" de Marivaux 1973

În comportarea lor pregnantă, dar nefirească, actorii parcă îndeplinesc un rit, parcă oficiază o liturghie întunecată. Sunt îmbrăcați în alb-negru, arborează pelerine, mișcările revin uneori, sacadate, obsesive, ca un refren pentru ochi. Acolo unde autorul a cerut versuri sau cântece (fără a preciza titluri anume), regizorul a folosit pasaje în franceză sau în engleză, care sparg tiparul nostru fonic printr-o muzicalitate incantatorie, poate puțin misterioasă, în orice caz aparte, ca o latină nouă într-o mesă a religiei scenice.

Proiectoare sfâșie bezna, de obicei țâșnind de sus, de la pod, creând, prin verticalitatea fasciculului, impresia unor coloane. Dar rolului lor, arhitectural se asociază cel al proiectoarelor de pe stative: cei doi actori le mânuiesc orizontal, în chiar evoluția relației de scenă; ba se pun ei înșiși într-o altă lumină, ba se năpustesc cu razele asupra spectatorilor, smulgându-i din anonimatul complice al penumbrei, orbindu-i pe rând. Funcția simbolică e peremptorie.

Smuls din atitudinea moale, de siestă, față de spectacol, fiind violentat, nu înregistrezi asta păgubitor: căci întunericul nu e tenebros, ci doar un excelent fundal contrastant pentru lumină; iar pulsația brutală a electricii nu are nimic gratuit, nu e doar un artificiu tehnic, regizorul îți vorbește expresiv prin toate mijloacele pe care i le oferă scena: lumina a devenit și ea actor și îți atrage atenția prin propriul ei limbaj asupra replicilor cardinale. Toată țesătura spectacolului, deși o surprinzi foarte compusă, atinge organicitatea.

... La un moment dar, începi să obosești. Deliberarea actului scenic, legiferarea lui strictă, ceremonialul încep să ți se pară excesive. Tocmai în acel moment critic, te surprinde o anume flexiune: unele fraze sunt emise cu firescul cel mai deplin, mișcarea devine naturală. Tresari, redevenind asiduu. Artificiosul revine – dar nu perpetuu; el va fi din ce în ce perforat de reveniri ale cotidianului. Spre final, maiestuozitatea preconceptă e exilată, de la mișcare și cuvânt și până la îmbrăcăminte: «Îmi păreai un zeu» - se mărturisește Beatrice, și astfel i se dă spectatorului cheia cu care poate deschide retrospectiv toate porțile prin care trecuse fără să știe cum, și se face evident că spectacolul relatează povestea unei iubiri, poate a tuturor iubirilor, în care hiperdimensionarea și aura cvasidivină și extraordinarul și excepționalul se năruie odată cu sleirea subiectivității exacerbate a celor doi; iar în final ambii zei se dovedesc a fi simpli oameni. Sau, dacă vrea, același spectator poate înțelege că, atâta timp cât iubesc, oamenii sunt zei." (1969)

Sorin Titel: „Aurel Manea realizează un spectacol răscolitor, bântuit de neliniști care aduc parcă pe scenă suflul pârjolitor al tragediilor antice. Timpul primește rol de destin implacabil, marcând sentimentele, iar călătoria, pe care ne-o propune regizorul, are loc undeva, «în a sufletelor mină», după cum ar spune Rilke, un voiaj «au bout de la nuit», în care sufletele se sting zvâcnind dureros, cu rănile larg deschise, orice vindecare fiind simplă iluzie. Un spectacol în care drama sentimentală se convertește în poem solemn și tragic. Pentru că e mai mult decât evident că opțiunile lui Aurel Manea merg spre acel teatru aflat undeva foarte aproape de ritual și inițiere magică, un teatru care să reînvie vechile și esențialele virtuți ale spectacolului [...]. Pornind de la ideea că orice derulare a anotimpurilor, fie că e vorba de cele interioare sau de cele naturale, presupune existența elementului ritualic, i se dă textului o tonalitate de litanie, de incantație liturgică, bărbatului oferindu-i-se rolul de oficiant. El este semănătorul care cu gesturi solemne aruncă sămânța și femeia este pământul care o primește și o face să rodească. [...] Mă gândesc cât de solemn poate fi un reflector, purtat dintr-o parte a scenei în alta ca o ofrandă; jeturile de lumină care izbesc spectatorii joacă întregind și completând mișcarea actorilor, așa cum am spus, de o plasticitate remarcabilă."

Stagiunea 1968–1969

Elena Caragiu în „Povestea unui ghicitor și a bogătașului furat și a hoțului păgubitor și a văduvei de lăudat", 1973

Stagiunea 1968–1969

(spectacol început în stagiunea 1966-1967)

Filoctet de Sofocle, Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași.
Regia: Aureliu Manea. Scenografia: Marga Ene-Bădărău.
Cu: Teofil Vâlcu (*Filoctet*), Costel Constantin (*Neoptolem*), Ion Schimbinschi (*Odiseu*),
Puiu Vasiliu (*un spion*), Virgil Raiciu, Sergiu Tudose, Costel Popa, Valeriu Bobu (*corifei*).

Aureliu Manea: „Piesa *Filoctet* de Sofocle are la bază un conflict foarte puternic: ciocnirea între o ordine dură, de fier, o ordine neiertătoare ca un mecanism și una dintre cele mai dureroase suferințe umane posibile. Filoctet seamănă cu preoții budiști din Vietnamul de sud care își dau foc. El nu iartă lumea nedreaptă, el nu se supune ei, preferă durerea în locul supunerii la o «ordine» nedreaptă. E un om care se află într-o condiție înfiorătoare. Nimeni nu poate înțelege suferința lui. Scena e plină de soldați. Între acești soldați Filoctet se târăște suferind. Împotriva fierului, a armelor, țipă carnea și sângele lui. Protestul lui durează până la un moment dat, apoi încetează; de aceea, spectacolul se încheie sumbru.

Spectacolul are o temă unică, obsesivă: aceea de mecanism neîndurător. Filoctet este un om care posedă o armă foarte puternică. Numai cu ajutorul său și a armei sale cetatea Troiei va putea fi cucerită. Dar el a ajuns un om izolat, prin urmare trebuie supus mecanismului social condus la modul absolut de câțiva oameni. Piesa devine politică. Alegerea pe care o va face Filoctet – de a se lupta sau nu la Troia – devine un fapt esențial pentru o întreagă comunitate.

Filoctet, omul nesupus dictaturii, cedează, renunță la acea sinceritate pură și sălbatică, devenind un oarecare membru al conducerii armatei grecești, fără a se mai deosebi de Odiseu sau de Atrizi, un general conformist, fără nume. Motivul acestei alegeri este slăbiciunea, o slăbiciune care se află în condiția sa de om, pe care o înțeleg când mă gândesc numai la el, dar pe care nu vreau să o mai înțeleg când mă gândesc la populația Troiei. Filoctet este un om, și condiția sa dureroasă îl obligă să-și caute liniștea. Moartea o putem accepta, pare a spune Sofocle. Dar durerea continuă este ceva care nu are sens, e absurdă, e o pedeapsă mult prea mare pentru el. De aceea, Filoctet va încerca și sinuciderea.

Alegând însă drumul supunerii, drumul tămăduirii, plecând la Troia pentru a o pustii, el devine un element al mecanismului de distrugere. Filoctet a fost înșelat de cei în care a crezut. Trecând printr-o crudă experiență a durerii, ca un rege Lear, el se supune din nou celor care l-au mințit. Având de ales între a rămâne toată viața un om suferind, a se sinucide sau a reintra între oameni printr-un umilitor compromis, el este nevoit să opteze pentru ultima soluție. Cred că în această situație limită stă tragismul personajului.

Găsind aceste semnificații ale piesei, am dorit să le și transmit. Am căutat împreună cu actorii și realizatoarea scenografiei să obținem o împletire perfectă între sensurile și forma spectacolului.

Piesa va fi prezentată de noi pe o construcție de scenă elisabetană. Ea este, în concepția noastră, nu numai un spațiu de joc expresiv. Semnificația ei estetică este legată de o prezentare violentă a istoriei, de o etalare nudă a celor mai brutale și sângeroase acțiuni umane. Ea reprezintă un semn al unei modalități de expresie teatrală pe care ne-o însușim.

Despre arcul lui Filoctet se vorbește în piesă ca despre un obiect cu o putere supranaturală. Aceasta ne-a sugerat o analogie care ni se pare posibilă. El este o armă secretă, un mecanism special cu o capacitate de distrugere imensă. Acționat parțial, arcul este folositor. Prin el Filoctet ucide fiare și își procură hrana. Pus în acțiune totală – distruge o lume întreagă și chiar pe mânuitorul lui. S-a căutat să nu se dea o formă specială acestei arme în jurul căreia se dezvoltă conflictul piesei. S-a căutat o prezentare pe cât posibil confuză a ei, pentru ca imaginația spectatorului să nu fie stânjenită.

Am căutat să sugerăm ideea că personajele piesei aparțin unui timp general – în psihologia, îmbrăcămintea sau armele lor îmbinându-se două caractere: caracterul primitiv și caracterul modern. Războinicii sunt primitivi în psihologia lor. Sălbăticia lor (crimele au devenit fapte obișnuite pentru ei), ritualurile religioase crude, care provin din spaimă, duritatea lor, datorată unei vieți chinuite de un război monoton care durează de zece ani, – totul trebuie să participe la desemnarea comportamentului oamenilor acestui timp general plin de asprime. Am sugerat, în același timp, că ei pot aparține unei lumi dezvoltate din punct de vedere tehnic, ideea noastră fiind aceea de a demonstra că orice lume de războinici semnifică o umanitate barbară, crudă, oricât de avansată tehnic ar fi ea. Fascismul a demonstrat acest soi de sălbăticie, în plină eră modernă." (1966)

Ștefan Oprea: „Spectacolul urmărea o prezentare violentă a istoriei, o etalare nudă a celor mai brutale și sângeroase acțiuni umane, cu racorduri foarte clare la actualitate. Înainte de începutul propriu-zis al piesei, regizorul a compus un moment în care ostași costumați modern (și neutru – putând fi, deci, din orice parte a lumii) se antrenau – cu o violență sălbatică – pentru luptă, dar și ca teroriști. Circumscrierea în universul contemporan era expresă. Între altele, arcul celebru al lui Filoctet, capabil să aducă moarte și pustiire, era prezentat ca o armă modernă de distrugere în masă (aluzie clară la bomba atomică!). Personajele piesei erau concepute – în spectacol – ca aparținând unui timp general atât prin îmbrăcăminte și arme, cât și, mai ales, prin psihologia lor în care se îmbina caracterul primitiv cu caracterul modern. Crima era fapta lor cea mai obișnuită. Până și ritualurile religioase erau pline de cruzime. «Am sugerat – mai zicea Aureliu Manea într-un interviu – că ei (războinicii, *n.n.*) pot aparține unei lumi dezvoltate din punct de vedere tehnic, ideea noastră fiind aceea de a demonstra că orice lume de războinici semnifică o umanitate barbară, crudă, oricât de avansată tehnic ar fie ea. Fascismul a demonstrat acest soi de sălbăticie, în plină eră modernă».

Spectacolul făcea trimiteri clare la expresionism și la teatrul cruzimii, regizorul căutându-și – între aceste modalități – un ton propriu și, chiar dacă era un spectacol de începător (era primul contact cu un teatru profesionist), cu ezitări, cu nesiguranțe în expresie, era, în același timp, lucrarea unui artist autentic, cu viziuni șocante, ieșite din obișnuit. Stilul lui, atât de original, se contura cu claritate. Spectacolul a fost privit cu neîncredere, realizarea lui fiind mult tergiversată. Caracterul lui declarat politic și aluziile foarte evidente la Vietnam au făcut ca premiera să fie multă vreme amânată. Între timp, Aureliu Manea și-a terminat studiile, a devenit regizor, a lucrat, în alte teatre, spectacolele *Rosmersholm* și *Anotimpurile* și abia apoi a fost susținută premiera cu *Filoctet*, la 7 februarie 1969." (4 ianuarie 1999)

Stagiunea 1968–1969

Anca Neculce Maximilian și Elena Caragiu

Stagiunea 1969–1970

Britannicus de Racine, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.
Regia: Aureliu Manea. Scenografia: Mihai Mădescu.
Cu: Florin Măcelaru *(Britannicus)*, Cornel Nicoară (*Nero*), Marta Savciuc (*Agrippina*), Lucia Ștefănescu Dobre (*Junia*), Teodor Danetti (*Burrhus*), Boris Petroff (*Narcisse*), Marga Pavlidis (*Albina*).

Aureliu Manea: „Mă atrage foarte mult teatrul lui Racine. El a fost călugăr, educat de jansenişti în spiritul unei severe concepții etice. Textele lui implică un sondaj psihologic foarte adânc şi, prin aceasta, mi se par a fi foarte moderne. Apoi, acest canon al teatrului clasic – unitatea de timp, de loc şi de acțiune – este un prilej de desfăşurare interioară a actorului, de luminare a unor zone nebănuite ale sufletului omenesc. Piesele lui Racine conțin pasiuni fascinante prin intensitatea lor şi Britannicus nu face excepție. Aş vrea să vorbesc în spectacol despre drama celui care, aflat în vârful piramidei sociale, tânjeşte după iubire, se chinuie fără iubire, să arăt că viața fără dragoste este un deşert. Şi aş vrea, în acelaşi timp, să transpară ideea yoghină că setea nestăvilită de putere, ambiția, viclenia mutilează nu numai spiritul, ci şi corpul. Concepția lui Racine că pasiunea este nimicitoare, devastatoare se traduce prin contorsionările la care sunt supuşi actorii. De-a lungul întregului spectacol, personajele vor fi chinuite fizic de pasiune." (1969)

Liviu Ciulei: „Una dintre cele mai importante – şi puținele – lecții de regie pe care le-am luat în viața mea, am luat-o de la Manea, de la ceea ce dorise el să facă în *Britannicus* de Racine." (1970)

George Banu: „Hărțuit de teme fundamentale – moartea, dragostea, teroarea – universul său e obsesiv şi, totodată, exprimabil doar prin teatru. Ideile fixe sunt scheletul ce protejează ființa, geometria ce o scoate din natura bastardă conducând-o către splendoarea umană.

Britannicus e o tragedie a neputinței de a se găsi pe sine. R. Barthes scrie: «Disperarea lui Neron... este disperarea unui om condamnat să îmbătrânească fără a se naşte niciodată». Manea dezvoltă teatral, cu o rară putere de sugestie, intuițiile criticului francez. Împreună cu scenograful Mihai Mădescu, închipuie o arhitectură funerară ce concentrează structura spațiului racinian; camera, «teritoriul puterii», e separată printr-un mut şi periculos perete de anticameră, loc unde explodează evenimentul.

Erosul în viziunea lui Manea stăpâneşte mitologic lumea şi corpurile. Femeile întotdeauna descind dintr-o arhaică pădure, emanând o invadatoare senzualitate subterană, bărbații sunt slabi, cu puteri reduse, ei fiind înhățați de erosul feminin, tentație şi panică totodată. Căutările îndrăgostiților sunt căutările unor corpuri în care s-au înțepenit ca niște piroane amintirile iubirii. Devenind corpuri dorite, ei rezistă acestui cancer al memoriei: timpul.

Universul s-a fisurat sub presiunea aceluia despre care Agrippina spunea cu durere: «Oricând o tiranie se anunță ca un soare». Manea creează această stare de insecuritate prin intermediul unui grup de personaje, care transmite, resimte, impune ordinele şi stările imperatorului, ce devine astfel prezență continuă, monstru indic cu milioane de ochi şi urechi, de brațe şi picioare. Teroarea, sugerează Manea cu o adâncă intuiție, ajunge până la dimensiunea unui act erotic substituit. Acelaşi grup realizează o constantă stilistică a lui Manea: transcrierea literală a situațiilor. Una dintre cele mai tulburătoare scene e aceea în care Palas, condamnat la exil, printr-o

invizibilă şi halucinantă reţea magică întinsă de Nero, se pulverizează, rămânându-i, ca altă dată pe caldarâmul Hiroshimei, doar umbra împietrită. Imaginile sale distrug delectarea senină: plecarea lui Britannicus e o ascensiune spre moarte, atracţie stranie a unui prinţ fericit, Agrippina, rostindu-şi monologul, stă ferecată sub lespedea propriilor crime, trup înţepenit ce flutură un fantastic drapel, lunia, într-o scenă de o neînchipuită frumuseţe, dispare peste mări în declin, peste prăpăstii lunare, îngheţată între viaţă şi moarte, chip imobil al dezastrului neronian." (1969)

Sebastian Costin: „Spectacolul are o dublă valenţă, vizibilă în toate componentele sale. Pe de-o parte, prin intermediul limbajul, istoria ni se comunică integral, fără derogări fundamentale de la accepţia ei clasică. Într-o frazare amplă, în versuri despovărate de clinchetul superficial, dar totodată ferite de rostirea prozaică, diurnă, cu care ne-au deprins unele îndoielnice experimente, ni se comunică povestea unui Nero avid de putere, care încearcă să-şi dobândească, prin distrugere, independenţa faţă de lume.

Pe de altă parte, în jurul poveştii şi al consecinţelor ei, regizorul ţese un sistem complicat de imagini plastice, o adevărată plasă cinetică, de mare frumuseţe şi sugestivitate. Din punctul de vedere al semnificaţiilor, acest sistem se constituie întrucâtva într-un al doilea spectacol, simultan şi complementar celui dintâi. Căci mişcarea actorilor nu este, aproape nicăieri, un simplu comentariu plastic al replicii, o obişnuită echivalenţă vizuală a ideilor. Puternic stilizată şi esenţializată, mişcarea are aici menirea de a propune impresii, de a crea stări de spirit, de a încorpora atitudini. Există chiar şi un fel de cor mut, care se exprimă exclusiv prin intermediul gestului, dar a cărui funcţie nu este cea clasică, de a da replica protagoniştilor, ci de a-i învălui într-o reţea difuză de reacţii, fără conţinut simbolic precis, dar tocmai de aceea deschisă unor sugestii multiple. Să adăugăm că tânărul regizor conduce acest angrenaj subtil cu o mare credinţă în virtuţile lui teatrale, cu o admirabilă consecvenţă." (1969)

Scenă din „Roata în patru colţuri"

Marica Munteanu în „Hangiţa" de Goldoni

V. Mischilea şi Bucur Stan în „Sub clar de lună" de T. Mazilu

Stagiunea 1969–1970

Acești îngeri triști de D.R. Popescu, Teatrul „Matei Millo"
din Timișoara.
Regia: Aureliu Manea. Scenografia: Doina Pop Almășan.
Cu: Florina Cercel (*Silvia*), Horia Georgescu (*Ion*), Irene Flamann (*Îngerul alb*),
Cătălina Popescu (*Îngerul negru*), Ion Cocieru (*Petru*),
Gheorghe Pătru (*Marcu*), Ecaterina Herberescu (*Ioana*),
Sever Câmpeanu (*Tatăl lui Ion*), Miron Șuvăgău (*Cristescu*).

Aureliu Manea: „În text mi-a plăcut o idee în legătură cu trecutul, pe care am căutat cu îndârjire s-o dezvolt. Textul m-a stânjenit, însă, printr-o violență vulgară, concepția mea de teatru promovând forme de ritual care caută puritate, mersul religios al sensului care înseamnă gravitatea actului. Invadat de naturalism, am urmărit să mă apăr, și de aici s-a închegat, s-a născut estetizarea reprezentării. M-am distanțat de text, cuvintele au devenit forme «song» (recitare brechtiană). Pentru a distanța actorul de emoțiile personajelor am întrerupt de multe ori spectacolul,care de fapt se denaturează pe sine însuși de repetate ori (de pildă proba de microfon). L-am îmbrăcat pe Ion într-o cămașă cu jabou, elegantă, curată pentru a-l distanța într-un fel de condiția lui trecută. Și pentru a fi consecvent cu respingerea naturalismului, respingerea poveștii, am transformat piesa în moralitate asemănătoare moralității medievale și asta pentru că Ion, așa cum am considerat, cultivă o nouă religie a adevărului. Lupta dintre bine și rău devine lupta dintre îngeri și umbră. Este primul spectacol al meu de distanțare față de emoții, de efecte raționale conduse în sens brechtian. Am destăinuit ideile autorului exprimate naturalist, deoarece piesa (care are ca acțiune principală vorbirea) la mine devine agresivă prin puterea ce-i acordă microfonul. Eroii sunt îndurerați de un trecut de tristă amintire căutând dar negăsind încă formele de viață pentru viitor, personajele nereușind să acționeze. Crispările se descarcă prin electrica cuvântului." (1970)

Traian Liviu Birăescu: „Spectacolul timișorean a potențat, mai cu seamă prin metafore vizuale, poezia textului. Apoi, ca un corolar al bogăției metaforei, al neostenitei fantezii regizorale, prin investirea fiecărui element din spațiul de joc cu funcții proprii și specifice: valențele textului dramatic sunt subliniate prin mijlocirea unor microfoane; în scenă apar figuri alegorice care amintesc de moralitățile medievale; năzuința spre ideal e surprinsă proiectând pe fundal, într-o lumină irizată a reflectorului, cățărarea opintită a unui înger spre înălțimi: sensul replicilor e subliniat de bătaia unui gong. Iată câteva dintre exemplele care învederează nu numai măiestria profesională a tânărului regizor, ci și o viziune regizorale bine conturată." (1970)

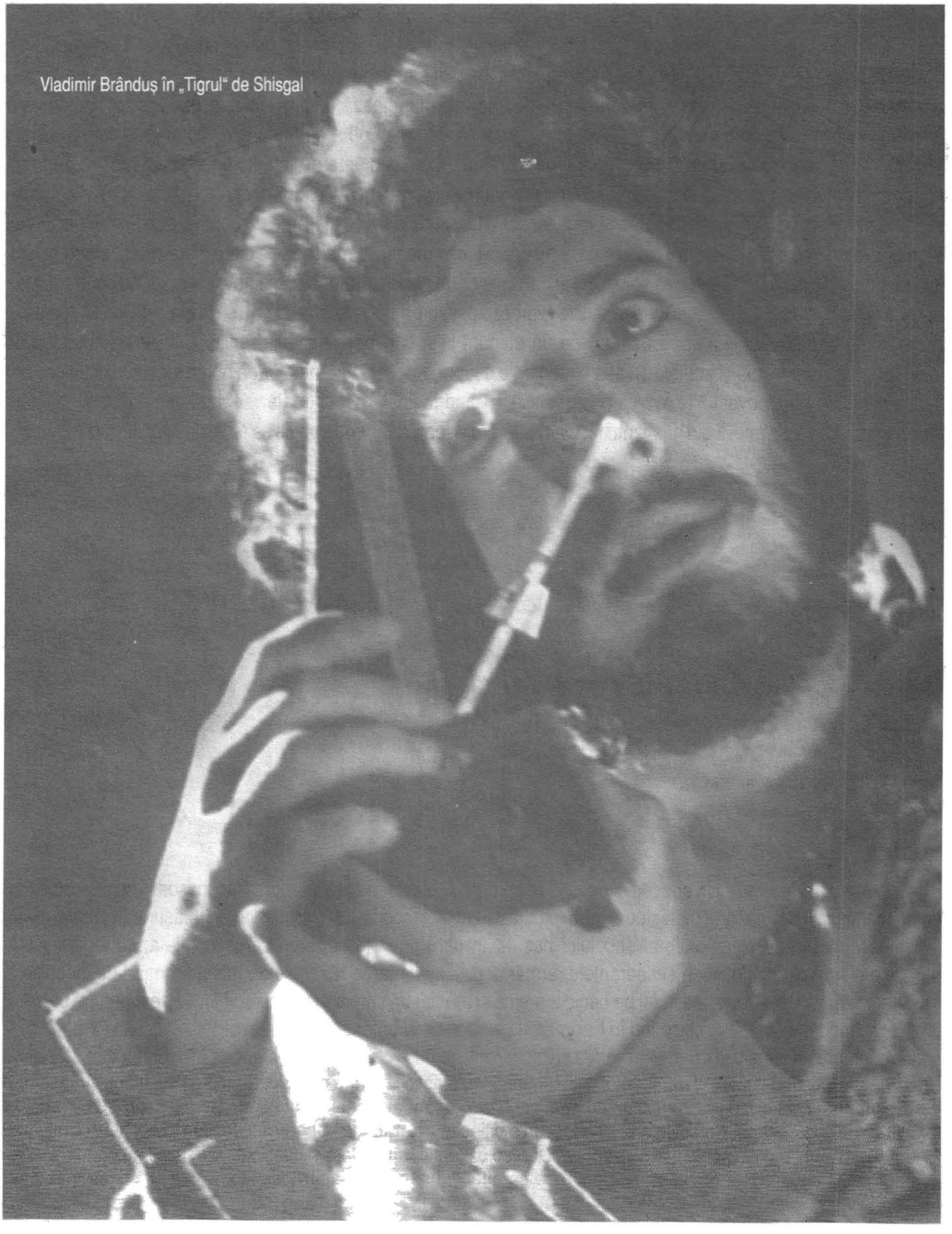
George Banu: „Pentru Aureliu Manea, piesa lui D.R. Popescu e o nesfârșită nostalgie a neputinței zborului comun. Ion și Silvia se despart, deși fiecăruia celălalt îi apare ca unică șansă de salvare: nunta e imposibilă. Rochia de mireasă, miracol între cer și pământ, coboară și apoi înțepenește ca un fruct copt de care eroii se tem, căci, «nunta înseamnă maturizare și maturitate, intrare în cealaltă etapă a zborului în care poate exista, alături de zbor, cădere și moarte». Acest spectacol elegiac, psalmodiat cu o lentoare gravă, are consistența unei bărbătești lubiri, în care, mai mult ca oriunde e implicată demnitatea umană. *Îngerii triști* sunt îndrăgostiții care nu se unesc pentru că se respectă prea mult. A iubi înseamnă pentru Silvia și Ion o protecție împotriva decepției pe care fiecare o știe iminentă.

Aureliu Manea se detaşează de aparenţa reală a personajelor, el propunând simboluri pe care le înscrie în acest prelung cântec (de aceea cred că şi textul trebuia să suporte acelaşi regim de esenţializare). Decorul Doinei Pop e conceput cu o deosebită şi sugestivă pregnanţă: un planşeu împarte imaginea scenică în două, lăsând jos o bandă îngustă, iar deasupra o deschidere largă, de unde se marchează, în alte sfere, ecoul acestor vieţi la care asistăm. Aici stăpâneşte dominator un idol straniu. Manea de multe ori a oferit imagini literale ale sensurilor din textele tratate; procedeul apare şi acum, dar mult atenuat. Îngerul alb (interpretat cu un fascinant farmec de Irene Flamann) şi Îngerul negru (Cătălina Popescu) nu mai ţâşnesc din adâncuri înfiorătoare, ci participă senin metaforic la iubirea oamenilor. O scenă memorabilă încheie actul I: Îngerul alb se caţără pe o scară şi, sub tirul fulgerător al Îngerului negru, se prăbuşeşte la nesfârşit. În actul III are loc frumoasa mutaţie: Silvia execută gesturile Îngerului alb, iar acesta pe ale ei. Unei asemenea soluţii, ce ascultă parcă de principiul alegoric medieval, îi răspund contrapunctic o sumă de simboluri ale civilizaţiei moderne. Eroii vorbesc deseori la microfoane – poate şi de aici provine sentimentul de vastitate al iubirii lor – muzică uşoară, de un elegant lirism, le acompaniază replicile. În acest amestec de instrumentaţie medievală şi actuală se află o meditaţie asupra dragostei. Manea, până acum sincopat şi halucinant în spectacolele sale, povesteşte aici un basm. Silvia, rostind în final «A fost odată...», oferă cheia întregii montări: îndepărtată poveste a unei iubiri neînlănţuite. Oamenii care visează zburând trebuie să rămână până la capăt singuri." (1970)

Stagiunea 1969–1970

Recital de poezie,
Teatrul de Stat din Timişoara.
Regia: Aureliu Manea

Andrei Băleanu: „Un spectacol de poezie pe care acelaşi regizor l-a pregătit la Timişoara se deschidea cu imaginea unui tânăr înfăşurat maiestuos într-o mantie de cavaler incoruptibil («Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi...» – Eminescu). Urma un panoptic al secolului nostru, în care tinereţea apărea când avântată, când neliniştită, afişându-şi tumultuos idealurile şi speranţele, urmărită de ameninţarea războaielor, întinată uneori de ipocrizie şi frivolitate. (Ironia este la Manea la fel de nimicitoare ca şi mânia: un june spunea versuri facile de amor, pe care trei fete le recepţionau simultan, chicotind în trei variante personale şi bătându-le fiecare, automat, la câte o maşină de scris imaginară; la sfârşit, donjuanul azvârlea cu indiferenţă textul dictat, iar hârtia ajungea în tulumba măturătorilor.) Era un recital al contrastelor, al întrebărilor chinuitoare ori sarcastice, printre care apăreau însă, tonifiant, străfulgerări de sublim. În încheiere, o poezie închinată străvechiului pământ al patriei. O masă dreptunghiulară, de lemn, era aşezată în mijlocul scenei. Tinerii interpreţi aduceau o pâine mare, rotundă, rupeau fiecare câte o bucată şi o mâncau în tăcere, solemn, uniţi în acelaşi ritual străbun. După o excursie frământată şi contradictorie în inima epocii, Manea se întorcea la certitudinile grele, permanente, pe care le vedeam parcă apărându-le neclintit cu spada în mână." (1970)



Vladimir Brânduş în „Tigrul“ de Shisgal

Stagiunea 1970–1971

Tigrul de Murray Schisgal, Teatrul de Stat din Turda.
Regia: Aureliu Manea. Scenografia: arh. Monica Mărgineanu.
Cu: Vladimir Brânduşi, Elena Jitcov

Aureliu Manea: "La Turda aş fi lucrat orice. Mi s-a propus *Tigrul* şi l-am acceptat pentru că îmi oferea posibilitatea de a încerca un exerciţiu de stil. Piesa are două personaje şi prin ele Schisgal, foarte subtil, creează o fină ironie nu doar la adresa unor tipuri americane, dar şi la adresa unui teatru furios şi crud. Pentru mine a însemnat şi posibilitatea de parodia anumite formule. Spectacolul, este, deci, un exerciţiu de stil, cu o singură temă, o încercare de joc teatral.

Dacă-l va înţelege pe autor, poate va înţelege fina lui ironie şi accentele pe care le-am pus noi în construcţia relaţiei, atenţia pe care o acordăm evoluţiei personajului principal – şi atunci totul va fi bine.

Teatrul l-am considerat întotdeauna experiment. Adică: modalitatea teatrală poate deveni o încercare de cunoaştere. Teatrul este o formă de artă aflată încă în imposibilitatea de a avea toate reflexele. Concepţia considerării teatrului doar din punctul de vedere al publicului poate deveni, cred, un pericol pentru realizatori. Experimentul înseamnă în primul rând căutare individuală, pasionată şi lungă – la care poţi chema martori, dar a căror prezenţă nu trebuie nici să întrerupă, nici să modifice procesul. Teatrul de experiment poate deveni în sine un spectacol; teatrul de mare calitate din lume a devenit spectacol ca încercare.

Întotdeauna am considerat spectacolul un mecanism, o structură în care fiecărui element trebuie să i se acorde atenţie. Textele le-am considerat nişte cuvinte libere. Există modalităţi de teatru pe care însişi autorii le determină – dar pe care le-am refuzat. Textul pentru mine este teren liber, la care se pot aplica construcţii ciudate. Îmi plac foarte mult acele texte care au o unică temă, obsesivă, îmi place ca spectacolul să fie un fel de variaţie pe o temă.

Încercările mele au fost întotdeauna şi încercările actorilor, niciodată n-am căutat singur şi sunt foarte pasionat de ideea de a căuta să descoperim, la Turda, modalităţile inedite – păstrând unitatea acestor «încercări», dar având foarte mare grijă ca actorii să ajungă să înţeleagă că arta lor este foarte complicată, că există în ei gesturi, stări, atitudini pe care ei nu le cunosc încă şi în experienţa noastră comună aş vrea să ne mirăm împreună de ceea ce poate fi teatru. În munca la această piesă am întâlnit doi actori de mare talent, de reală pasiune, dornici de a încerca orice şi care mi-au răspuns atât de exact, cu care am discutat atât de lejer, încât construirea spectacolului a fost un joc simplu. Admir temperamentul lui Vladimir Brânduşi, virtuozitatea lui în mişcarea scenică şi sunt încântat de subtilitatea şi marea precizie în nuanţări ale Elenei Jitcov.

Scenografia e una dintre cele mai mari bucurii ale mele la acest spectacol. Am lucrat cu un om care debutează în scenografie, arhitecta Monica Mărgineanu. E un colaborator de mare rafinament, care m-a înţeles foarte bine şi a ştiut să creeze un decor asemenea spectacolului – un joc de culori şi elemente. Are multă ironie, dar şi gravitate, Monica Mărgineanu ştiind să acorde nuanţe unor culori. Decorul este o structură în care spectacolul primeşte valori în plus. Mie îmi place foarte mult şi aş vrea să continuăm colaborarea, aş dori ca Monica Mărgineanu să devină un real scenograf." (1971)

Nicolae Prelipceanu: „Numărătoarea inversă din genericul spectacolului, numărătoare introdusă de regizor, nu face decât să ne prevină asupra stabilirii pe orbita cunoscută a celor două personaje, iniţial dezechilibrate, fiecare din motive proprii. Scara din dreapta scenei este un alt element care marchează dezechilibrul iniţial al personajului Ben. Sus în vârf se rotesc cele mai aspre sentinţe, dar jos, la picioarele ei, cine susţine acest rudiment de edificiu care se clatină, dacă nu captiva înfricoşată?

Spectacolul este conceput de Aureliu Manea pe cele două axe de coordonare, dacă vreți, sau, mai simplu, pe orizontală și pe verticală. Atâta doar că, dacă pe orizontală Ben se montează și pe verticală explodează, sfârșitul spectacolului ni-i păstrează pe amândoi jos, departe de picioarele scării și ignorând-o, cum ignoră, acum, și metronomul ce părea să marcheze, la un moment dar, iminentul sfârșit al captivei. Glumă fără efecte, pentru că și metronomul rămâne părăsit în cușca lui, mut și fără importanță, cum «tigrul» Ben rămâne captiv acolo unde el ținuse în captivitate aceeași ființă care acum îl stăpânește, dar forța este înlocuită de un biet manual de franceză și de căile pe care i le-ar deschide, aparent, acest manual, plus aventura extraconjugală trăită ca de cel mai veritabil cuplu filistin de burghezi onorabili.

În construcție, piesa era o farsă, și Aureliu Manea construiește spectacolul în acest sens, susținut de cei doi actori, de scenografia, inspirată deși cam aglomerată, și de sonorizarea adecvată a lui Ovidiu Cosac. Fără ca prin asta spectacolul să se abțină de la dezvăluirea adevărurilor neliniștitoare ale timpului nostru, depășind, în text și rostire, farsa urmată fidel în mișcarea scenică."

Stagiunea 1971–1972

Roata în patru colțuri **de V. Kataev, Teatrul de Stat din Turda.**
Regia: Aureliu Manea. Scenografia: Paul Salgberger.
Cu: Emilian Cortea, Traian Costea, Cornelia Cherteș, Eugenia Chioreanu
Jiga, Gheorghe Stoian, Vladimir Brânduși.

Valentin Silvestru: „*Roata în patru colțuri* – comedie pe care autorul, Valentin Kataev, a intitulat-o, în 1928, când a scris-o, *Cvadratura cercului* – arată că tânărul regizor știe să se depășească, să afle soluții artistice inedite în domeniul specializat al satirei, să sondeze în straturi profunde ale conștiinței și să elaboreze structuri scenice noi.

Zeflemeaua mușcătoare, caracteristică montării, are un grad înalt de acuitate dramatică în primele două acte, când e alimentată și de anumite gesturi mecanice, dialoguri abrupte, situații frânte de ilogicul conținut (tinerii căsătoriți verifică mereu dacă proaspetele lor căsătorii continuă să corespundă unor precepte generale: «unitate de principii», «scop de viață comun», «ajutor reciproc în muncă» etc.). Apoi acțiunea se destinde, adăugându-și o oarecare tandrețe, un personaj cu mantie și gesturi napoleoniene dar și cu funcție izbăvitoare aducând pace căminelor în degringoladă și ajungând la restatornicirea relațiilor firești.

Comedie aspră, colțuroasă, cu imagini corosive, fără dulcegării și poncife curente, spectacolul surclasează net subiectul limitat local al textului (de altfel el însuși destul de caustic) vizând generalități și actualități, stârnind mereu hohotele publicului, solicitându-l, intrigându-l și interesându-l evident." (1971)

George Banu: „Riscul de a trata frivol și dansant acest text exista, ca și acela de a-l menține în registrul ironiei lirice, însă Aureliu Manea îl evită. El montează piesa *adevărat*. Decorul lui Paul Salzberg compune o încăpere insolită, din materiale diferite, cu pereți de înălțimi deosebite, dând impresia de spațiu parcelat într-o clădire uriașă. Obiectele, dulapul, patul sugerează și provizorat și sărăcie. Aici vor locui împreună două familii de tineri căsătoriți. Eroii trăiesc într-un amestec de exaltare și monotonie, de sinceritate și confuzie. Gagurile se nasc mai puțin din mișcare și aproape permanent din relațiile cu obiectele, cu bicicleta de care se împiedică toți, cu radioul, cu mătura. Obiectele aici nu construiesc doar un mediu și o atmosferă, ci devin personaje insinuând un aer straniu prin intervențiile lor tulburătoare și comice: radioul pornește și se oprește fără nici o logică, la fel și becul, de dincolo de pereți se aude vocea unui vecin, e un fel de demonie a spațiului.

Ce înseamnă spectacolul de la Turda în destinul acestui controversat Manea? În primul rând, ieșirea din torturantul teritoriu tragic și apropierea de comedie, apoi, mai important, înscrierea sa într-un regim profesionist. El caută acum, ca orice regizor, mijloace diferite de adecvare pentru textele abordate. Devenind mai fecund, își diminuează din intensitate, iar pentru drumul pe care s-ar părea că-l începe, mijloacele nu-i sunt încă deplin elaborate. Mutația răspunde poate unor adânci schimbări de personalitate, dar la întrebarea dacă ea va dezamăgi sau captiva, spectacolul de la Turda nu dă un răspuns decis. În cazul continuării pe pista anunțată prin Kataev, va fi interesant de urmărit cum se vor resfrânge modificările sale în critică, partizanii devenindu-i adversari sau invers. Cine poate spune dacă Manea, căruia i s-a profetizat stagnarea, se urcă acum pe mișcătoare corăbii pentru lungi, fascinante rătăciri, sau doar ca să traverseze un lac?" (1971)

Scenă din „Gaițele", 1972

Stagiunea 1971–1972

Gaițele de Kirițescu, Teatrul de Stat Turda.
Regia: Aureliu Manea. Decoruri: Paul Salzberger. Costume: Emilia Miron.
Cu: Cornelia Cherteș (*Margareta*), Mariana Maiorescu (*Wanda*),
Emilia Botta Luca (*Aneta Duduleanu*), Vladimir Brânduși, Emma Cenariu, Ana Pădeanu Florescu, Liana Simionescu ș.a.

Aureliu Manea: „Textul lui Kirițescu înseamnă, pentru mine, modalitatea de prezentare lejeră a unei situații de importanță dramatică. Este de fapt reprezentarea teatrală a unui subiect extrem de banal. Este povestea a trei personaje tipice pentru melodrama burgheză. O tânără soție frumoasă și bogată, dar bolnavă, un tânăr ziarist sărac parvenit prin căsătorie și amanta aventurieră venită dintr-un Paris exaltant.

Încercarea de a se construi mascatura erotică se sfârșește prin «moartea Margaretei» care duce cu ea în mormânt și un copil pe care trebuia să-l nască. Comentariul meu s-ar termina aici, dar Alexandru Kirițescu, un autor pe care îl respect, creează cu un calm «bonhomme». Medicul «eroinei Margareta» care moare prin Laudanum (un nume de medicament aproape alchimic) se numește doctorul Faustin. Ironia autorului, cred eu, trebuie preluată până la configurarea unor realități-mit la nivelul icoanelor de gang – arta Kitsch.

Kirițescu este pentru mine un autor de teatru care preia lecția de umor și teatru a marelui Caragiale. Trimiterea regiei spre această relație merge până la a fixa strada pe care se întâmplă «acțiunea Gaițele» cu un nume de stradă din schița Căldură mare de I.L. Caragiale.

Ce îmi place în psihologia acestor personaje de Kirițescu și prin ce autorul consumă umorul – este contrastul dintre situație și starea emoțională. Aceasta merge până la un final de un acut și rafinat umor straniu – când ceremonia de doliu după Margareta devine prilej de bucurie, încântare și petrecere.

Pentru că ne aflăm în acel spațiu artistic clasic «târgului de provincie», nu se putea ca autorul să nu aducă ceva din atmosfera încăperilor cu clavire și doliu într-un aer de plumb, însă nu atât de sufocant ca în Bacovia.

Registrul ironic al autorului, de o consecvență riguroasă, l-am respectat pe tot parcursul spectacolului.

Mi-a plăcut să realizez o construcție de spectacol din exterior și nu din interiorul acțiunii.

Formula noastră ține de un teatru al distanțării." (1972)

Ion Cocora: „Pentru piesa lui Kirițescu s-a contat pe o altă direcție de scenă, că Manea a preluat o distribuție gândită de altcineva, singurul privilegiu de care s-a bucurat fiind colaborarea cu scenograful Paul Salzberger. În fond, tendința de a lucra în echipă este frecventă și la alți tineri regizori și prin ea se urmărește construirea unor structuri teatrale moderne. Decorul lui Salzberger, întâlnindu-se în concepție și viziune cu regia, asigură într-adevăr unitate și profunzime montării, creează atmosferă și analogii, propunând soluții funcționale de plasare a obiectelor în scenă. Aducând în *Gaițele* elemente și atmosfera din *Poemă în oglindă* de Bacovia, regizorul stabilește legături esențiale între personaje și obiecte, situând precis spațiul psihologic al spectacolului. Rând pe rând în «salonul parfumat», «oglinda larg-ovală încadrată în argint», «anticul fotoliu», «masa părăsită» sau lumânările pâlpâind straniu – devin o prezență tensionată, afirmată cu rafinament și ironie detașată. Un fond muzical în tonuri și sensibilități de «clavir prăfuit», subtil ritmat cu luminile, subliniază, atât cât e necesar pentru a se evita sentimentalismul și puncta discret satira, autenticitatea și pitorescul metaforei. Izbânda regizorului mi se pare a consta însă în curajul de a fi citit *Gaițele* pornind de la o situație recunoscută de toată lumea ca fiind banală și melodramatică: povestea de dragoste." (1972)

Paul-Cornel Chitic: „Margareta devine în spectacolul lui Manea personajul principal. Virtuțile acestei noi ipostaze a personajului Margareta sunt datorate bunei interpretări a actriței Cornelia Cherteș. Piesa *Gaițele* nu mai este nici comedie nici melodramă. Devine o tragedie căreia îi este refuzată recunoașterea. Regizorul Aureliu Manea

pune astfel în evidenţă tocmai esenţa teatrului bulevardier: actul III devine în spectacolul său o nesfârşită încordare, un obositor efort depus de personaje pentru a ieşi de sub zodia tragicului: ritualul parastasului de 40 de zile pare instinctiv transformat de familia îndurerată într-o tristă sărbătoare burlescă. Wanda va fi refuzată de Mircea Aldea. Ea este pricina sinuciderii Margaretei, dar mustrările de conştiinţă îşi găsesc consolarea: un belfer de cartier cu pălărie, ochelari negri şi balonseide cu guler ridicat, răspunde provocatoarei ţigări pe care Wanda o întinde spre a-i fi aprinsă, scăpărând un nesfârşit număr de beţe de chibrit care se sting ataţător în drumul de la cutie la ţigară. Cortina cade. Muzică de bâlci asurzitoare.

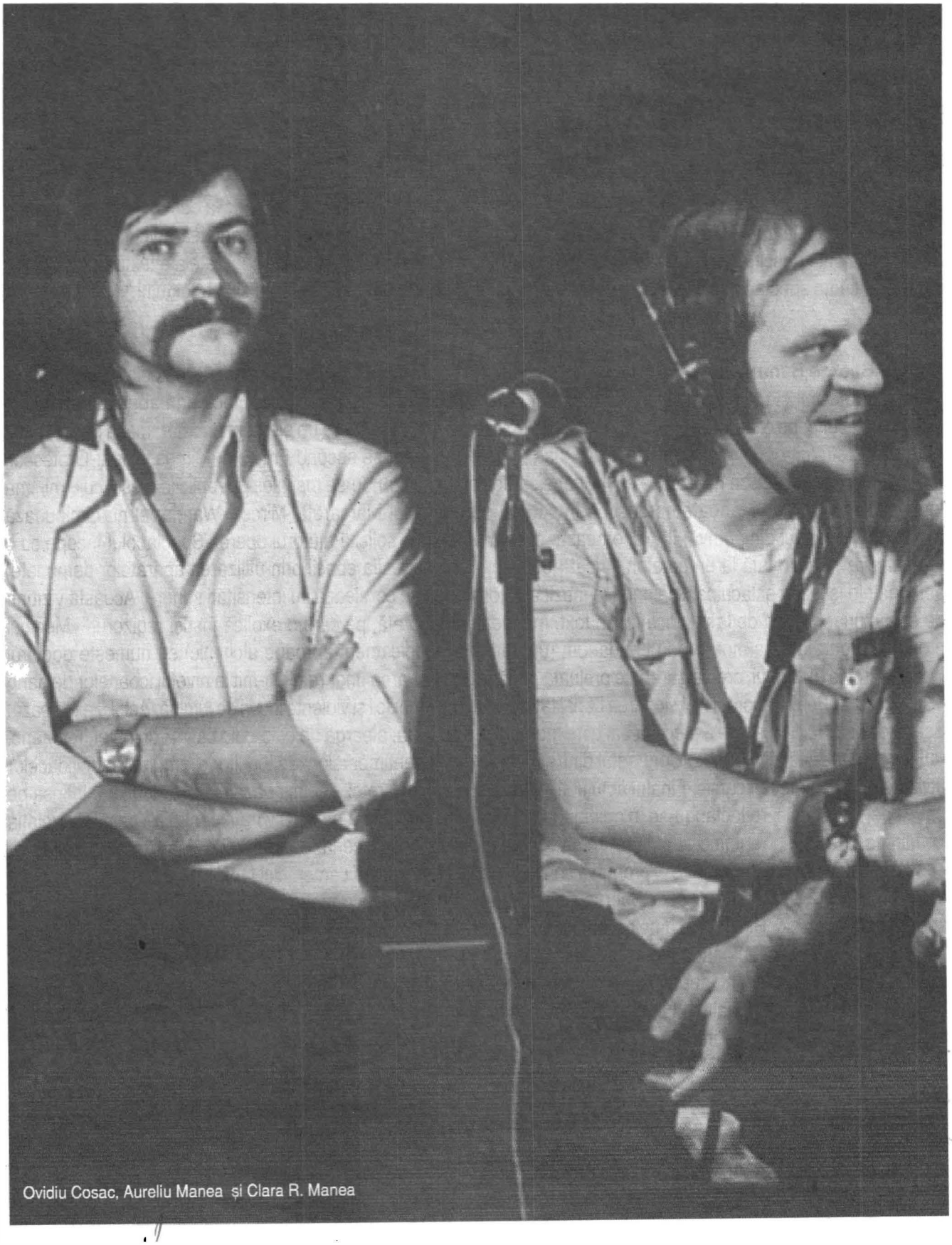
Aureliu Manea clădeşte – totuşi – un spectacol tonic: subtila trecere de la tragic la comic este obţinută prin interferare: scenele tragicului conţin germenii comicului, scene comice generează potenţele tragicului. Spectacolul este o excelentă descifrare regizorală; operaţie care pune în evidenţă dimensiunile concrete ale textului.

Încă un spectacol în care Aureliu Manea îşi pune instrumentarul regizoral în slujba textului." (1972)

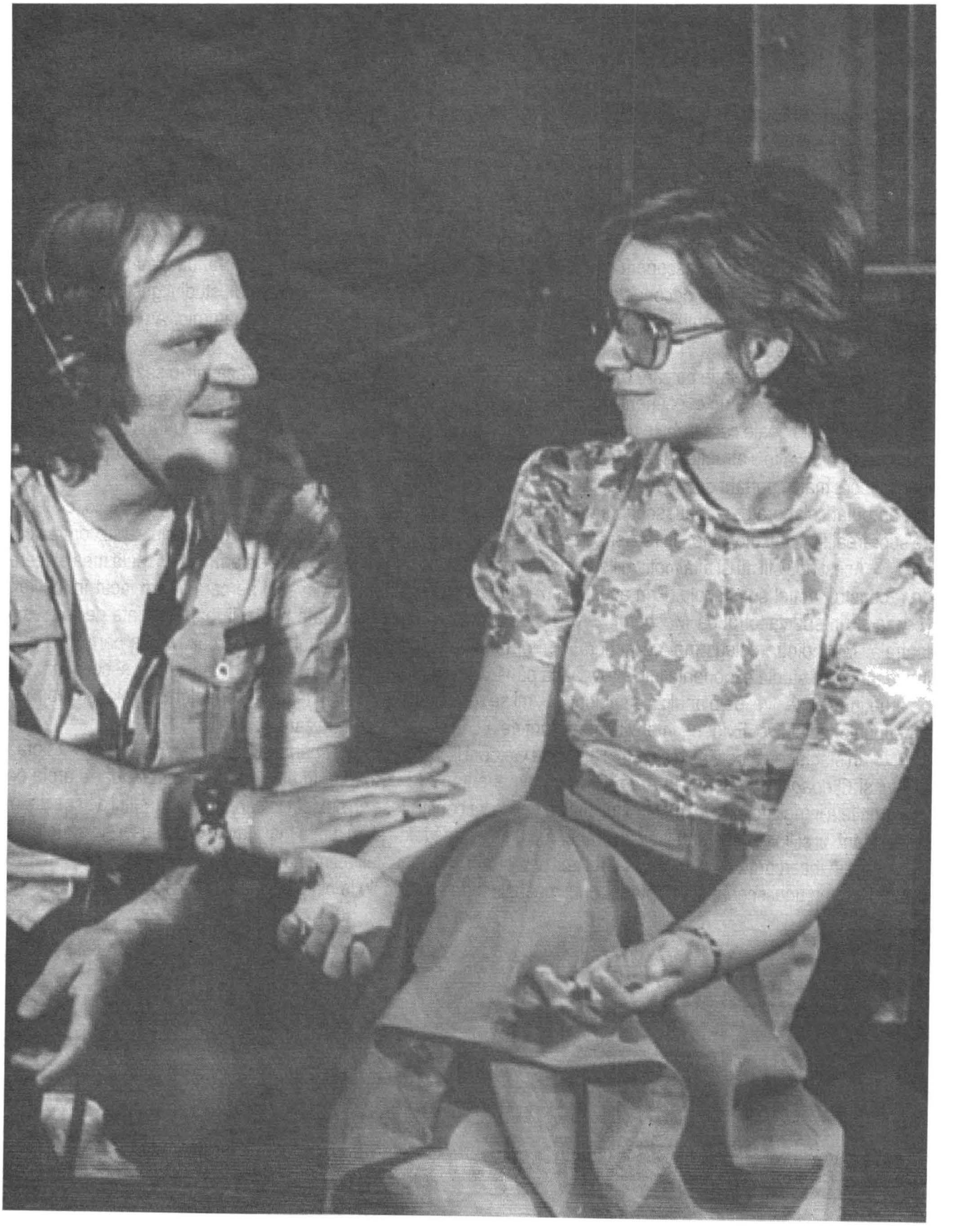
George Banu: „Spectacolul de la Turda a lui Aureliu Manea se susţine pe acceptarea celor două chei ale textului: grotescul şi melodramaticul. Scenograful Paul Salzberger nu descrie, nu sufocă prin abundenţă (soluţie posibilă), ci concepe o structură metalică unde, pentru fiecare act, descoperă un element prioritar: masa de joc, patul Margaretei străjuit de imensitatea de oglinzi, uşa în spatele căreia se ascund Fräulein, Mircea Aldea. Grotescul, îndeosebi în primul act, se realizează cu mijloacele tradiţionale, bazându-se mai ales pe replicile piesei cu o minimă intervenţie regizorală. Manea se preocupă în special de triunghiul Margareta–Mircea–Wanda: el nu diminuează sentimentalismul, ci dimpotrivă, îl exacerbează, şi pentru aceasta solicită ajutorul operei. Spectacolul începe cu o arie din *Traviata* cântată la un patefon stricat (regăsim şi aici sugestia epocii prin utilizarea aparatelor demodate) personajele îşi au spectaculoase laitmotive muzicale, tensiunea se corelează cu intensităţi sonore. Această viziune de comic uriaş pleacă de la o indicaţie din text, întotdeauna ignorată, pe care o explică însuşi regizorul. «Medicul eroinei Margareta care moare prin Laudanum (un nume de medicament aproape alchimic) se numeşte doctorul Faustin. Ironia autorului, cred eu, trebuie preluată până la configurarea unor realităţi-mit la nivelul icoanelor de gang – arta Kitsch». Pentru supradimensionarea banalităţii se ataşează muzicii şi violente jocuri de lumină. Actul II excelează. Scena deciziei lui Mircea de a pleca la bal este memorabilă: el ezită, aleargă de colo-colo ca într-un balet, întuneric, reflectoare, muzica lui Gounod. Contrastul dintre mediocritatea sentimentelor, a situaţiilor şi amploarea mijloacelor utilizate produce efectul comic. Finalul actului II – sinuciderea Margaretei – culminează această tehnică. Întinsă pe pat ca pe un catafalc, reflectându-se în oglindă, pe Margareta o înconjură progresiv fraţii pentru a-i demasca relaţia lui Mircea cu Wanda. Lumina se stinge treptat, întunericul cuprinde scena, se mai vede doar grupul cioclilor şi, deodată, după otrăvire, unul dintre ei pronunţă sonor şi amplu numele medicamentului fabulos: Laudanum. Atmosfera e funebră, construită cu toate clişeele. Supradimensionarea distruge melodramaticul. El suportă un proces de translare spre derizoriul comic. Ridicată la amploarea mitului faustic, moartea Margaretei trece în alt registru.

Actul III cultivă bufonada grotescă. Descoperind-o pe Fräulein vinovată, începe un adevărat dans al pernelor aruncate asupra ei. Wanda , după despărţirea cu Mircea, întâlneşte rapid un fel de amant iberic ce-i reînvie patima printr-un dans excitant. Finalul e tulburător: Dudulenii întorşi de la cimitir beau, se distrează, iar Mircea le respinge propunerea de armistiţiu. El intră în casă, lăsându-i singuri în otrăvita lor viaţă, dar brusc un fulger pune capăt la tot: i-a ajuns mânia cerului. E sancţiunea ultimă, supremă." (1972)

Stagiunea 1971–1972



Ovidiu Cosac, Aureliu Manea și Clara R. Manea



Stagiunea 1971–1972

Maşina de scris de Cocteau, Teatrul de Stat Turda.
Regia: Aureliu Manea. Scenografia: Paul Salzberger.
Cu: Traian Costea, Traian Dragoş, Vladimir Brânduşi, Stelian Stancu, Lucia Tamaş, Mariana Marinescu, Eugenia Chioreanu-Jiga.

Aureliu Manea: „Sunt foarte interesat de dialogul cu publicul. Această etapă s-a aşezat pe întâlnirea mea cu Teatrul din Turda. Acolo am descoperit multe lucruri şi cred că datorită lor am ajuns la o anume maturitate. Piaget spune că semnul maturităţii e deconectarea de subiectiv. La Turda am fost preocupat de studiul gustului publicului, de arta Kitsch, de cultul gagului şi de o cât mai puternică distanţare de story-ul dramaturgic. Am citit foarte mult despre toate acestea.

Cauza e noua relaţie pe care o stabileam cu publicul acestui oraş industrial. Dacă într-o seară se găseau în sală 30 de spectatori era un eveniment. Or, acest public trebuia atras. Am adoptat atunci un slogan al lui Hitchcock a propos de sălile goale care trebuie umplute. Împreună cu colaboratorii mei, m-am interesat foarte mult de ceea ce se numeşte motivaţie a atracţiei masei de spectatori. Am realizat spectacole centrate pe subiect, iluzie, umor, eroism, mediu, lucru mai important decât dezintegrările de formă şi emoţie practicate în etapele anterioare. Împreună cu cel mai apropiat colaborator al meu, scenograful Paul Salzberger, urmărim realizarea unui naturalism scenic, cu tente de suprarealism, sau mai bine, un realism greu de semnificaţii. Mi-ar plăcea să-i spun naturalism care se contrazice.

Acest nou stil nu-şi află motivaţiile numai în comunicarea cu publicul, ci este determinat de reala mea plăcere de a construi astfel spectacole. Prin acest stil, reiau de fapt experienţe mai vechi pe care le-am făcut în institut. (*Lecţia* şi un spectacol după *Macbeth*). E vorba de a aplica textelor montate principii foarte variate de expresie teatrală. Mulţi dintre colegii mei de generaţie sunt obsedaţi de experienţa lui Peter Brook. Mi se pare mult mai interesant de a studia experienţa lui Tairov. Dacă până în prezent încercam un teatru al imaginii prin asceză, bazată pe arhetipuri obsesive, pe o analiză a subiectului, mi se pare mult mai vital un teatru al formelor multiple, un teatru al arhetipurilor colective. Evident, intenţiile mele sunt de a fi în continuă comunicare cu publicul.

În stagiunea care vine o să pun o piesă de Goldoni la Turda. *A 12-a noapte* la Bulandra. *Păsările* de Aristofan a Cluj şi *O noapte furtunoasă* la Arad. Cred că experienţa *A 12-a noapte*, în afară de problemele foarte grele de construcţie a intrigii pe care le pune textul, mă va obliga să construiesc un subiect în care nu numai stilul de spectacol e important, ci şi liniile foarte multiple de sens. Am ales aceste texte şi nu altele mai simple şi mai uşor de structurat, pentru că, în încercarea de a da formă unui text, important va fi mesajul, nu numai imaginea de teatru. Importantă va fi interpretarea unui scenariu, adaptarea unui mecanism de spectacole la nişte cuvinte atât de libere." (1972)

Aureliu MANEA

Am slujit arta teatrului cu credinţă şi fanatism

STUDIOUL CASANDRA
rampă de lansare pentru talente

Valeriu Grama și Amza Pellea

Valeriu GRAMA

„Am mulțumirea că am fost lângă ei"

Oana Borș: *Generația de actori și regizori v-au avut alături la debutul lor. Ați fost martorul lor la primele emoții pe scenă. De cât timp dețineți directoratul Studioului de teatru Casandra?*

Valeriu Grama: Mai întâi am fost angajat ca secretar literar. Asta se întâmpla în aprilie 1969. Pe atunci, director era colegul și prietenul meu drag, Mihai Dimiu. În 1971 am fost numit eu director. Și uite că în curând se vor împlini 30 de ani...

O.B. *Anii de început au întotdeauna ceva aparte, sunt trăiți la o intensitate mai mare. Povestiți-ne despre generațiile care și-au făcut debutul odată cu debutul dumneavoastră ca director.*

V.G. În '69, când am venit la Casandra, termina facultatea o generație de actori poate mai puțin cunoscută astăzi, însă studenții-

regizori s-au dovedit a fi excepționali: Cătălina Buzoianu, Cătălin Naum, Alexandru Colpaci, Tudor Mărăscu. Anul următor, cu spectacolul *Cartofi prăjiți cu orice* și-a făcut debutul Alexa Visarion. În '71, Sanda Manu a pus în scenă, cu clasa ei de actori, un spectacol memorabil: *Caragiale, dar nu teatru*. Acolo s-au lansat, au „explodat", aș spune, Mircea Diaconu și George Mihăiță. Vlad Mugur, care era director la Teatrul Național din Cluj, a venit la Casandra cu intenția de a alege câțiva tineri pentru trupa sa. L-am întrebat dacă s-a decis asupra cuiva. Mi-a răspuns: „E un băiat acolo, pe patul din fund, dreapta sus. Pe acela vreau să-l iau". Din păcate, Mircea Diaconu era abia în anul al III-lea.

O.B. *Nici de această dată intuiția lui Vlad Mugur n-a dat greș.*

V.G. Mulți regizori și actori au fost remarcați de către opinia de specialitate pe scena de la Casandra. Alexa Visarion a montat aici *Cartofi prăjiți cu orice* de Wesker. În seara premierei, după spectacol, Valentin Silvestru – cronicarul cel mai devotat Studioului nostru – i-a spus: „Dumneata vei fi un regizor! Oriunde te vei duce în țară să montezi, îmi vei da un telefon și eu am să vin la premieră". A doua zi, în presă a apărut un articol memorabil intitulat: „S-a născut un regizor". Și s-a ținut de cuvânt.

Un alt exemplu. În anul următor, în 1971, Dan Micu a pus în scenă o dramatizare după Alexandru Lăpușneanu. Un cronicar de la „Times", venit în București și care în acea perioadă a văzut câteva spectacole, a scris că l-au interesat două dintre ele: *Regele Lear* în regia lui Radu Penciulescu și cel făcut de un student al acestuia la Studioul Casandra. Era vorba de Dan Micu. Alexandru Tocilescu, cu umorul lui suculent, a montat *Sânziana și Pepelea*, Tompa Gabor a făcut un remarcabil *Tango*, Ducu Darie, un spectacol cu *Magia roșie*, Ștefan Iordănescu a pus *Peer Gynt*, Felix Alexa a făcut, de asemenea, un spectacol bun *Pe cheiul de vest*... Mihai Măniuțiu a debutat pe scena Casandrei cu *Oedip salvat* în care jucau Marcel Iureș, Mirela Gorea, Adrian Pintea. Cu acest spectacol am fost invitați la Cardiff la un festival pentru tineret...

O.B. *Există însă și cazuri în care începutul nu este concludent, valoarea se vede după ani buni de lucru.*

V.G. Categoric. Dacă ar fi să ne gândim numai la Silviu Purcărete. Spectacolul lui de absolvire, *Jurnalul unui nebun*, nu lăsa să se vadă regizorul marilor montări de mai târziu.

O.B. *Am vorbit mai ales despre regizori. Ce puteți să ne spuneți despre actori, despre cei pentru care această scenă reprezintă de multe ori ultimul lor contact cu profesorul de clasă, cu cel despre care mai târziu spun cu mândrie că l-au avut dascăl: Octavian Cotescu, Aura Buzescu, Olga Tudorache, Sanda Manu.*

V.G. ... Sau Amza. Căci despre generozitatea și onestitatea lui vreau să vorbesc. Își iubea foarte mult studenții. Alături de ultima promoție pe care a dus-o până la capăt a jucat pe scena Casandrei. În acea perioadă Dumitru Solomon îmi dăduse o piesă de a sa, *Între etaje*, nejucată încă. Eu l-am rugat pe Amza să o citească, iar dacă îi place, să o joace cu studenții lui și să interpreteze el rolul regizorului din piesă. A acceptat. Cu câteva zile înainte de premieră m-a chemat să văd repetiția. Era nemulțumit. I-am confirmat părerea, nici mie spectacolul nu mi se părea a fi închegat. A doua zi, Amza l-a sunat pe Cojar să vină și să preia regia spectacolului. L-au chemat și pe Solomon și împreună, într-o colaborare ce rareori se întâmplă, autorul, regizorul și interpretul rolului principal au rescris piesa pe structura distribuției existente. Succesul a fost mare. La propunerea lui Valentin Silvestru au fost invitați la Festivalul de Teatru Contemporan, unde spectacolul a fost încununat cu două distincții: premiul pentru regie, acordat lui Ion Cojar, *ex-aequo* cu Dan Micu (ce montase la Nottara, *Frații Karamazov*) și premiul pentru interpretare feminină – nu premiul pentru debut cum ar fi fost firesc – luat de Magda Catone.

O.B. *Prezența ca partener de joc a profesorului lor, Amza Pellea, i-a influențat pe studenți în jocul lor?*

V.G. Le-a dat nu numai siguranță, dar le-a transmis o energie vitală, un flux suplimentar care a ridicat tonusul spectacolului. Din această pricină cred eu că experiența ar trebui să se repete, dar, din păcate, cu toate că am încercat nu am reușit să mai conving pe nimeni.

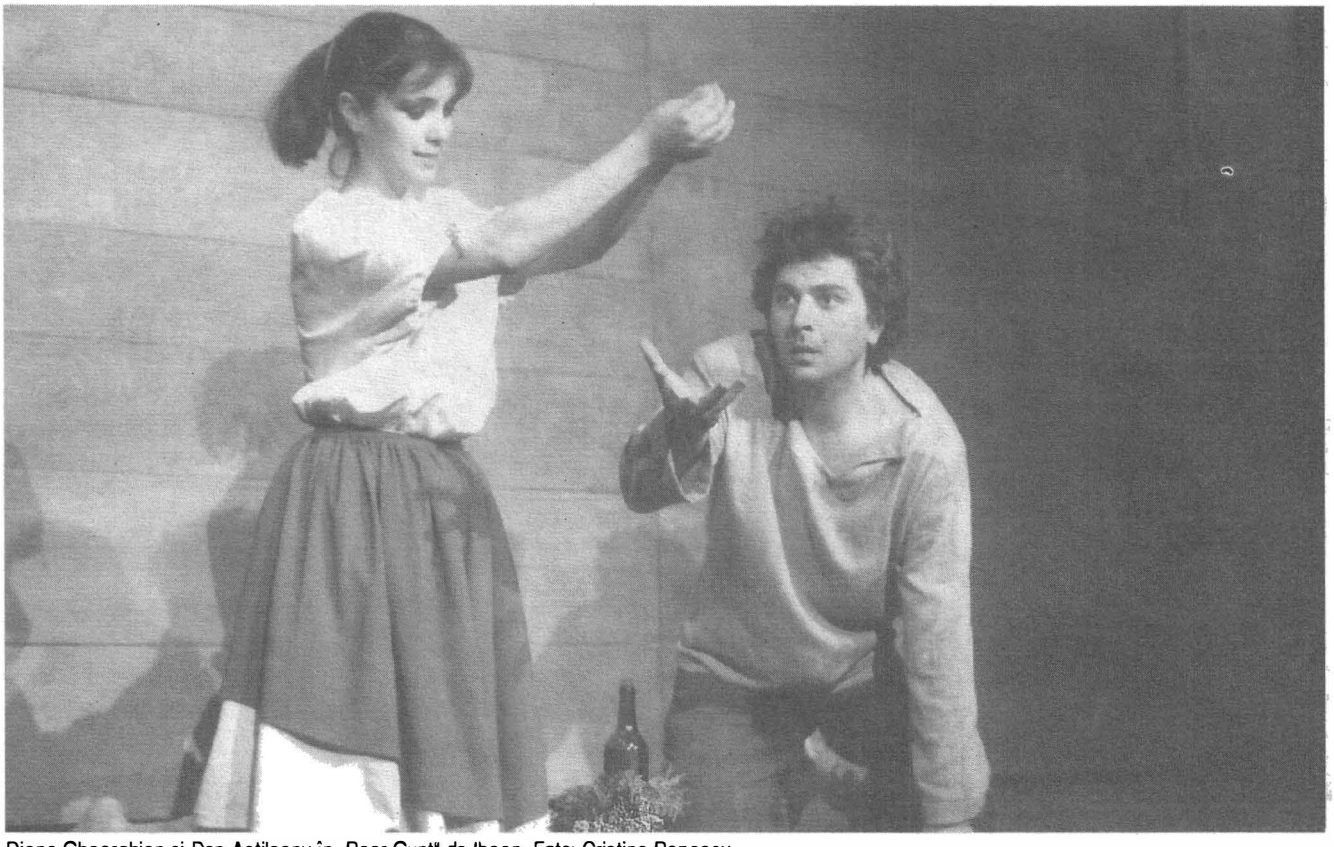
O.B. *Aici, la Casandra, ar fi preferabil, ca un spectacol să plece de la emploi-ul fiecărui actor în parte, iar regia să fie doar liantul sau, din contră, fiecare spectacol să fie conceput regizoral, chiar dacă aceasta înseamnă uneori o mai mică punere în evidență a potențelor unora dintre actori?*

V.G. Intervine hazardul și inspirația profesorilor. Cu una dintre clasele sale, Dem Rădulescu a pus în scenă *Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic* și care îl valorifica din plin pe Dan Puric, dar în care Maia Morgenstern juca un rol secund. Aceasta însă nu a împiedicat-o să devină o mare actriță. Uneori se evită acest lucru prin montarea a două spectacole. Dan Condurache și Horațiu Mălăele – două valori certe – au fost colegi la clasa lui Octavian Cotescu. În anul IV au jucat două spectacole: *Opera de trei parale* cu Dan Condurache în Mackie Șiș și *Pălăria florentină* cu Horațiu în rolul principal. Au fost și spectacole foarte bune ale claselor de actorie. Îmi aduc aminte cu plăcere de *A treia țeapă* în regia lui Ion Caramitru, pe atunci lector. La sfârșitul anului II, Caramitru m-a chemat să văd examenul, propunându-mi să-l preiau la Casandra. M-a fermecat într-o asemenea măsură încât, chiar dacă nu era în drept, l-am introdus în repertoriu. Jucau în el Florin Anton, Victoria Cociaș, Constantin Chiriac, Ioan Georgescu. Am fost invitați la

Ilinca Tomoroveanu, Ion Caramitru, Ștefan Radof în „Steaua fără nume" de Mihail Sebastian

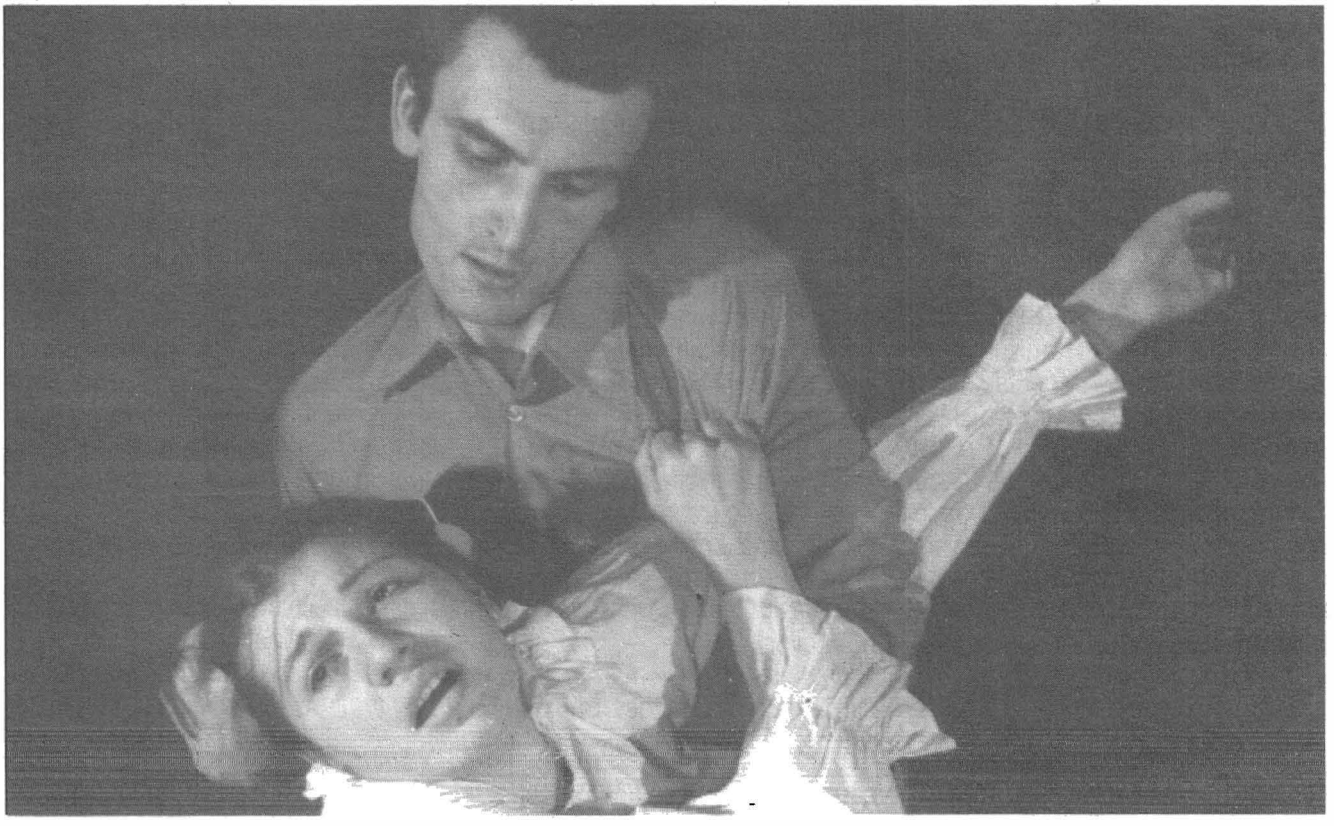
Oedip salvat de Radu Stanca.Regia Mihai Măniuțiu;cu Adrian Pintea, Marcel Iureș și Mirela Goiea

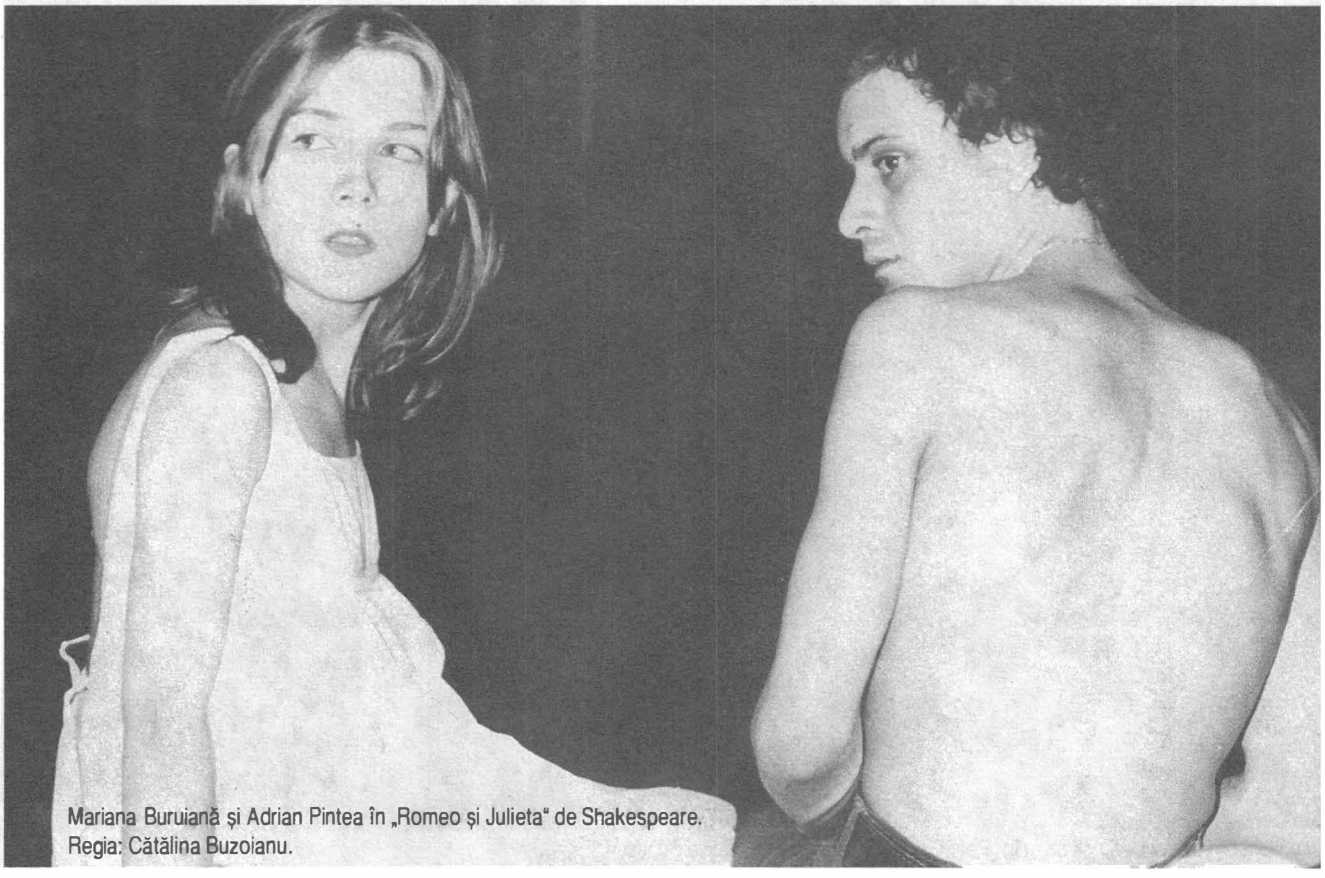
Claudiu Bleontz si Margareta Avram în „Agachi Flutur." Foto: Cristina Popescu



Diana Gheorghian şi Dan Aştileanu în „Peer Gynt" de Ibsen. Foto: Cristina Popescu.

Magda Catone şi Valentin Voicilă „Între etaje" de D. Solomon. Regia: Amza Pellea şi Ion Cojar.





Mariana Buruiană și Adrian Pintea în „Romeo și Julieta" de Shakespeare. Regia: Cătălina Buzoianu.

Festivalul de Teatru Contemporan de la Brașov. Înainte de Festival au dat un spectacol la Codlea, iar când am ajuns la Brașov aflăm că de la Ministerul Culturii s-a primit un telefon prin care s-a interzis participarea noastră la Festival. Domnul Silvestru a avut o discuție cu Tamara Dobrin, care era zmeul zmeilor în materie de cenzură, și a obținut acordul pentru înscrierea în Festival, în afara concursului. Ne-am mulțumit cu atât... La ora începerii spectacolului, sala teatrului brașovean era, fără exagerare, plină, plină. Ce se întâmplase... Cu o seară înainte, la *Europa liberă* s-a vorbit despre spectacolele interzise în România printre care și *A treia țeapă*. Aceasta a fost o reclamă extraordinară, sala a fost neîncăpătoare, iar spectacolul a avut un real succes.

O.B. *...Și un spectacol ce vi se pare marcant în istoria Casandrei?*

V.G. *Romeo și Julieta* pus în scenă de Cătălina Buzoianu cu promoția lui Adrian Pintea, Marcel Iureș, Mariana Buruiană, dar și cu studenți din anii mai mici: Adriana Trandafir, Florin Călinescu... Un astfel de spectacol constituie unul din țelurile pe care Școala de Teatru ar trebui să-le aibă. Un repertoriu de mare valoare cu rolurile principale adecvate tinerilor (Adrian Pintea – *Romeo*, Mariana Buruiană – *Julieta*) și regia semnată de un creator important. Doar așa se poate face ca un spectacol să aibă pe lângă prospețimea, pe care și alte reprezentații au avut-o, și o concepție regizorală ce a făcut ca la un Festival de Teatru Studențesc din Anglia, la care au participat, un cronicar să spună: „De ce școlile noastre de teatru nu pot face un spectacol Shakespeare ca al românilor?"

Un alt exemplu. Un mare succes de stimă și de casă a fost: *Bună seara, domnule, Wilde* al clasei Sanda Manu, promoția 1983–1984 printre care se numără și Oana Pellea.

O.B. *Aveți un actor care să fie drag, în chip deosebit, sufletului dumneavoastră?...*

V.G. Cu siguranță, Dan Puric. Îl consider un exemplu pentru generațiile de astăzi. După absolvire a plecat la Botoșani, unde s-a perfecționat într-un domeniu în care Institutul pregătește mai puțin: pantomima, ajungând astăzi unul dintre vârfurile acestei generații. Mai mult decât atât, el și-a căutat o parteneră demnă de a-i sta alături – Carmen Ungureanu. Am putea spune că este Higgins-ul propriei soții.

Din ultimele promoții, cel mai drag îmi este Vlad Zamfirescu.

O.B. *Ce au însemnat toți acești ani petrecuți aici?*

V.G. În ciuda faptului că această activitate a fost în bună măsură un sacrificiu al vieții personale am totuși mulțumirea că am fost lângă ei și că m-am străduit să ajut treizeci de generații.

Oana Boris

ÎNTREBĂRI PENTRU VIITORI ACTORI

1 Ce veți face după ce terminați facultatea?

2 Cum veți lupta pentru a nu „duce tava" o viață întreagă?

3 Vă sperie provincia?

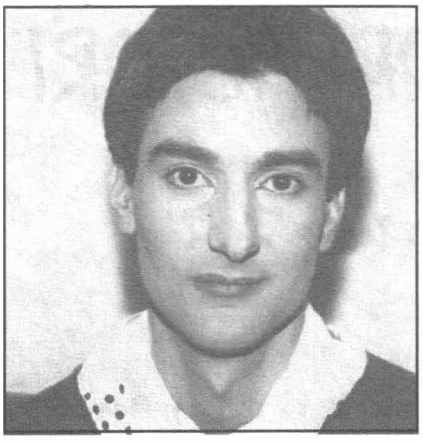
Clara Sanda Manu

Irina Pitulice

Nu știu ce-am să fac în viitor, iar situația asta incertă acționează negativ asupra psihicului meu; când nu ai de lucru ca actor e foarte greu, însă sper să nu fiu un caz nefericit care să nu-și găsească de lucru și cred că speranța și șansa sunt singurele care ne pot salva. Și cu „ținutul tăvii" – dacă o știi bine și ești foarte bun în ceea ce faci – totul poate să fie perfect.

Andrei Vasluianu

În anul IV se-ntâmplă două lucruri: 1) descoperi magia teatrului, cât de frumos e să fii actor, e pentru prima oară când stai pe scenă în fața unor spectatori și 2) îți dai seama că poate nu o să poți face meseria asta. M-aș duce în provincie pentru că n-aș vrea să duc tava sau, dacă o duc, să o duc ca lumea și să mă ia în seamă regizorii ăia. Nu?... „la și tu tava și treci pe-aici" – cum se întâmplă de cele mai multe ori. M-aș duce tocmai ca să joc și pe urmă aș veni... Poate până la urmă o să fac meseria asta... dacă vreau... toate depind de noi.

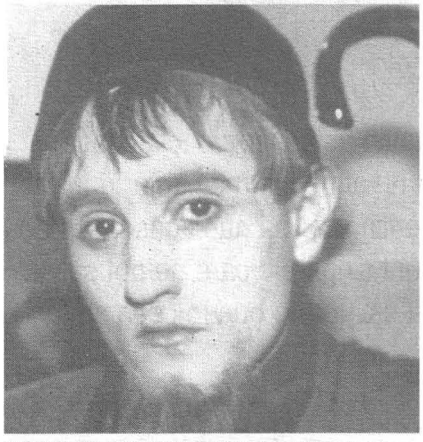


Artur Palaghia

Ca să scapi de roluri mici, nesemnificative trebuie să fii bun, trebuie să lupți cu tine însuți; apoi în unele piese cred că nu e rău să fii cel care duce tava. Este important să joci, e important ceea ce faci.

Maria Cristina Șerbu

Nu știu ce voi face. Am avantajul material față de ceilalți. Aș vrea să fac film. Trebuie să ai noroc, să fii foarte bine pregătit, să știi de la început cât poți să duci; dacă ești conștient că poți să duci tava toată viața, că nu poți să faci mai mult decât atât ar trebui să te mulțumești cu lucrul ăsta. Nu știu dacă aș rezista psihic să știu că încep ducând tava, am nevoie de un imbold ca să merg mai departe. În provincie m-aș duce dacă am fi un grup de prieteni, dar nu oriunde și nu mult timp.



Mihăiță Calotă

Rolurile mici nu mă deranjează, e normal să le faci pentru că nu-ți oferă nimeni roluri mari de cum ai apărut, nu mă deranjează pentru că prin ele pot evolua – dacă lucrezi cu un mare actor/regizor e foarte bine pentru că eu chiar dacă spun trei replici, învăț foarte multe de la acel mare actor/regizor și... important e să lucrezi. Provincia nu e ceva înspăimântător.

Ioana de Hillerin

Nu m-ar descuraja să duc tava. Voi încerca să pregătesc în paralel un spectacol al meu sau chiar o trupă. Nu mă sperie teatrele din provincie pe care le consider ca făcând parte dintr-o perioadă de tranziție.

Dana Cavaleru

Câțiva lucrăm la trupa lui Dan Puric, o să dau probe la filme, la teatre și o să încerc să dau și la altă facultate. „Să duci tava" – poți să faci un rol mic și să fii bun . Dacă ar fi un rol bun, un colectiv și un regizor bun da, m-aș duce în provincie, altfel ca să iau un salariu – nu! prefer să fiu chelneriță decât să mă duc ca să stau degeaba.

Richard Bovnoczki

Mi-aș dori să am un rol în care să fiu solicitat și care să mă mențină în ritm, dacă n-aș vrea să călătoresc, să recuperez din punct de vedere cultural. Dacă lucrez cu o echipă cu mari actori, chiar dacă duc tava o dată, să zicem, de mai multe ori, n-aș accepta pentru că nu mă ajută deloc sau eu n-aș avea nici un avantaj din lucrul ăsta. Aș accepta ca să fur meserie. Nu e deloc dezavantajos dacă lucrezi în provincie primii cinci ani, pentru că în București, din cauza marilor actori, n-ai cum să joci roluri importante, aș vrea totuși ca echipa să facă parte dintr-un „teatru viu", dacă nu, mai bine deloc.

Clara Mircea Albulescu

Ana Maria Moldovan

După ce termin vreau să rămân în București, dacă am noroc, în câțiva ani nu mai duc tava; dacă n-am noroc duc tava (și tava o duci dacă ai noroc!). Mi-am dat câțiva ani să văd dacă am noroc, dacă nu, poate o să încerc în provincie sau mă căsătoresc și am grijă de copii.

Dan Bordeianu

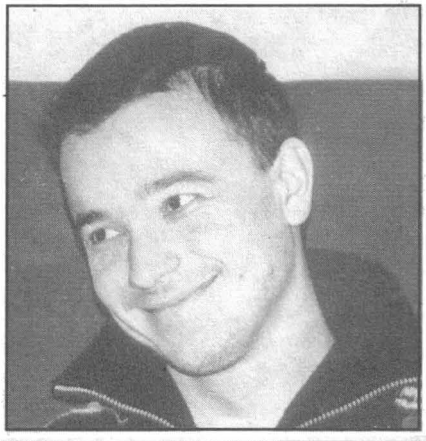
O să fac tot ce este legat de meseria asta, publicitatea nu mă atrage, dar, în rest, totul. Singura șansă este să facem ceva împreună pentru că ajutându-ne și sprijinindu-ne unul pe altul va fi mult mai ușor. Un rol care să mă reprezinte văd foarte puține la ora asta, voi încerca să obțin un rol mai întâi și apoi văd eu dacă îl voi face să mă reprezinte sau nu.

Constantin Lupescu

Aș vrea să rămân în București, chiar cu riscul de a duce tava, câțiva ani sau un timp pentru că arta îmi oferă posibilitatea de a lucra în alte părți și de a câștiga bani. Pe de altă parte dacă în provincie mi s-ar oferi un rol important care să cred eu că mă reprezintă, atunci aș pleca în provincie, aș face și reclame pentru a avea din ce trăi. Și e o experiență. Mi-ar plăcea foarte mult să fac film, dar din păcate se fac foarte puține și atunci... speranța mea e destul de mică, dar există.

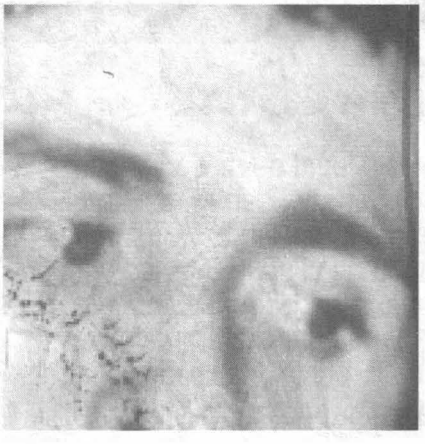
Adrian Vâncică

Nu știu ce voi face după ce termin. Vreau să joc teatru chiar și în provincie să nu-mi pierd antrenamentul, să găsesc un loc cu niște oameni care gândesc la fel ca mine, cu care să mă înțeleg și să facem lucruri performante.



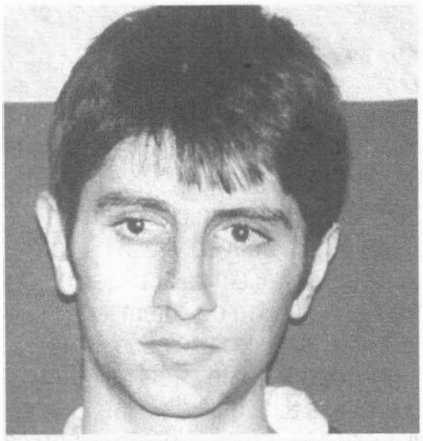
Andrei Teașcă

Nu voi pleca în provincie din diferite motive – unul, și cel mai important – este că au o fundație culturală unde voi juca, împreună și cu alți colegi ai mei, ceea ce-mi place.



Dragoș Bucur

Dorința mea e să joc cât mai mult posibil; dacă va fi în provincie nu e nici o problemă, însă eu sper să rămân la Teatrul Nottara unde colaborez (*Orfanul Zhao*, regia Alexandru Dabija).



Eduard Dumitru

Aş vrea să rămân în Bucureşti, am făcut tot felul de casting-uri, am depus fotografii, am dat interviuri şi pentru teatru şi pentru film. Îmi place filmul, aş vrea să joc în filme. Majoritatea celor care reuşesc să intre într-un teatru „cam duc tava" la început, dar nu pot aştepta nici un mare regizor la nesfârşit. Focarul teatrului este la Bucureşti, aş vrea să rămân aici, să lucrez în cadrul unei mici trupe cu colegii mei şi cu câţiva regizori tineri. Pe de altă parte, mă gândesc să plec din ţară, pentru că altfel nu văd cum aş putea să mă realizez din punct de vedere financiar.

Mihai Alexandru Nicolae

Cred că meseria se învaţă pe parcurs. În şcoală ni se dezvăluie nişte posibilităţi, ne descoperim pe noi ca actori, dar este important că după ce terminăm să putem practica. Nu cred că este bine pentru un actor să stea şi să aştepte un rol principal de la un mare regizor. Cred că este bine să lucreze, chiar orice, de la teatru radiofonic la spoturi publicitare, să nu stea, să nu se oprească. Asta îi dă încredere în el. Personal, prefer să duc tava într-un teatru din Bucureşti, contează şi cum o duci, decât să am un rol, chiar principal, într-un teatru de provincie. Condiţiile de acolo sunt mai proaste decât în Bucureşti, public este mult mai puţin etc.

Bogdan Dumitrache

Acum când suntem tineri, cel mai mult contează să jucăm, să acumulăm cât mai multă experienţă care să ne ajute mai târziu. Voi încerca să rămân în Bucureşti, să joc în teatrele din Bucureşti, dar nu mă va deranja să plec în provincie dacă voi avea ce juca. Am nevoie şi de experienţa pe care mi-o pot oferi rolurile din provincie. În Bucureşti, există mult mai puţine şanse să joc roluri mari, cel puţin la început. În provincie am această şansă. Mi-ar plăcea să lucrez împreună cu colegii mei, să formăm o trupă, să jucăm împreună, chiar şi în provincie.

Florin Chevorchian

Nu ştiu dacă există o reţetă pentru a ajunge vedetă, ceea ce ştiu este că trebuie să muncesc cât se poate de mult şi cât mai bine. S-ar putea să nu accept orice rol, deşi în teatru se spune că „intri pe uşa din dos" şi începi să joci şi joci, joci şi pe măsură ce dovedeşti că poţi, primeşti roluri din ce în ce mai mari. Deocamdată, dau probe şi încerc să fiu pregătit pentru ele în orice moment. Asta este tot ceea ce pot să fac. Nu aş vrea să plec în provincie, nu pentru că i-aş desconsidera pe cei de acolo, ci pentru că Bucureştiul oferă mult mai mult din punct de vedere teatral. O să încerc să rămân în Bucureşti. În provincie pot merge pentru un contract, dar nu pentru un angajament permanent. Mi-ar plăcea să joc în filme de scurt-metraj (cred că viitorul cinematografiei româneşti le aparţine), considerându-mă un pic mai înclinat spre film decât spre teatru, deşi acest lucru nu îl hotărăsc eu.

Miruna Coca Cozma

E foarte greu să-mi dacă seama ce o se se întâmple după ce voi termina facultatea. La ora actuală, situația în teatre e, nu confuză, nu neclară, ci în profunde mișcări și schimbări. În orice caz, știu de pe acum, că va fi greu să pătrundem în teatrele din București. Trebuie să ne obișnuim cu gândul că economia de piață impune anumite reguli, nu putem doar să visăm că vom ajunge într-un teatru, pentru că efectiv, nu se poate trăi din salariul de actor. Este o chestiune clară și evidentă. Trebuie să ne gândim ce putem face pentru a ne impune și în alte zone. Eu, cel puțin, colaborez de șase ani la televiziune și la radio, deci cât de cât, am un loc care poate să-mi asigure banii de zi cu zi. Dacă o să am o steluță, care o să aibă grijă de mine, poate că o să am și norocul să joc undeva. E un lucru pe care mi-l doresc pentru că nu am făcut facultatea doar ca să iau o diplomă. Nu asta mă interesează. Este foarte greu, eu bineînțeles că mi-aș dori să devin o vedetă și să fiu cea mai mare artistă a României, dar trebuie să fim cu picioarele pe pământ, raționali, să privim realitatea exact așa cum este. Nu mi-am propus să rămân neapărat în București, nu îmi este frică de provincie, nu este o sperietoare de ciori, se fac și multe lucruri minunate acolo. Dacă mi s-ar oferi ocazia, cred că aș pleca în provincie. Ar fi o experiență. Sunt deschisă pentru absolut orice, fără nici un fel de problemă.

ÎNTREBĂRI PENTRU VIITORI ACTORI

Anchetă realizată de Claudia Nedelcu și Irina Ionescu. Foto: Corneliu David

1 Ce veți face după ce terminați facultatea?

2 Cum veți lupta pentru a nu „duce tava" o viață întreagă?

3 Vă sperie provincia?

ÎNTREBĂRI PENTRU VIITORI ACTORI

SPECTACOLE

Mariana VOICU

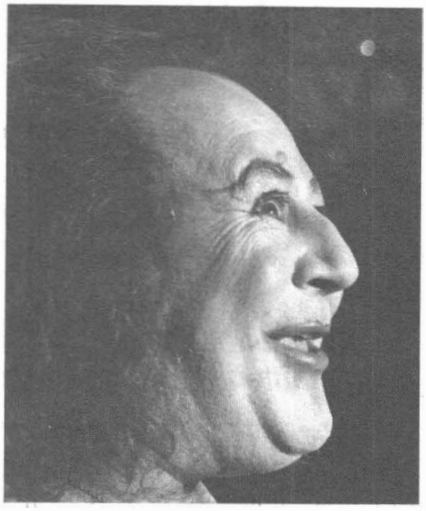
În loc de cronică

Dumnezeu i-a iubit pe pământeni

Teatrul Național Timișoara – *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vișniec. Regia: Ion Ardeal Ieremia. Scenografia: Geta Medinschi. Distribuția: Claudia Ieremia (*Dorra*), Laura Avarvari (*Kate*).
Data premierei: 17 noiembrie 1998

De mai bine de trei ore aud zgomotul manifestației din fața Teatrului Național Timișoara. Din balconul acestuia se strigă, se revendică, se amenință. Tonul mi-e cunoscut. Parcă, derutat, timpul ar fi luat-o înapoi cu aproape un deceniu.
Cobor din birou, trec de scena teatrului, fascinată de celălalt spectacol, cel al străzii.
Privesc la oamenii adunați – vreo câteva mii – zgribuliți sub ostilitatea acestui noiembrie neprietenos și sub cea a timpului istoric ajuns, în calendar, la 17 noiembrie 1998.
Sunt furioși – zgomotos, unii, icnind surd, alții. Toți disperați. Văd clar pe chipul lor ceea ce, de fapt știam: sunt mai disperați ca în 1989. Atunci aveau speranța...
Pe fronstispiciul Teatrului Național, un panou de 6/3 metri anunță pentru aceeași seară o premieră: *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în Bosnia* de Matei Vișniec.
În context mi se pare nepotrivit.
Oricum ar fi însă vremurile, timpul teatral înaintează alături de timpul istoric, atingându-se uneori – rar –, condiționându-se însă mereu, dar mereu neconfundabile, mereu distincte.
Cei adunați în fața teatrului cer, iar, dreptul la pâine. Al cărei preț a ajuns să fie determinat de prețul prafului de pușcă pe piața mondială și de neputința guvernanților, pe piața națională.
Și mă surprind întrebându-mă, din nou, nu dacă lumea mai are nevoie de teatru, în contextul menționat, ci *de ce are din nou acum, lumea, atâta nevoie de teatru?*
Pentru că știu sigur că sala va fi, ca de o bună bucată de vreme încoace, plină.
Ca înainte de '89.
Atunci teatrul era locul, singurul, în care spectatorul își regăsea, chiar comunitate într-o formă esopică, acele adevăruri pe care le vedea și le gândea, dar îi era interzis să le rostească.
Imediat după aceea publicul a părăsit teatrul: Nu-i mai oferea nimic.
Lumea ca teatru devenise brusc, mult mai magnetică decât teatrul ca lume, pentru că angrenajul marelui teatru al lumii era antrenat de impulsuri incomparabil mai dramatice decât cele ale micii lumi născută din harul histrionului. Avea mai puțin fard.
Teatrul însuși traversa un moment de reevaluare a expresivității mijloacelor sale artistice de comunicare și oferta lui era, firesc, mai modestă.
Apoi, publicul s-a întors.
Încet.
Acum vine, vine, vine.
Sigur că îmi place să cred că vine pentru că are la ce veni. Sigur că îmi place să cred că în teatrul meu s-a schimbat ceva, sigur că îmi place să cred că fizionomia lui este alta, chiar dacă, perfecționistă și intransigentă, mi-ar fi plăcut, poate, ca aceste transformări să fie, nu neapărat mai rapide, dar mai profunde, mai temeinice. Dar cine mă poate asigura că eu sunt cea care are dreptate?
... Cum, însă, de aproape trei decenii, urmăresc cu atenție și fascinație nu doar reprezentația de pe scenă, dar și spectacolul sălii, sunt sigură că voi găsi, aici, încă o explicație.
Pe unii spectatori îi cunosc din vedere. Vin la teatru de 20-25 de ani, au venit și când jucam la trei grade Celsius în sală, au venit și la spectacolele bune, și la cele proaste, și la marile "căderi" ale teatrului. Nici ei nu au mai venit o vreme, apoi au revenit. Recunosc, la mulți, aceeași „ținută de gală", îngrijit călcată, cam ieșită din modă. Stau, unii, pe locurile cu prețul II.
Pentru ei, teatrul înseamnă ceva. Știu că vin la teatru pentru că nu pot altfel. Își plătesc biletul totdeauna, chiar dacă prețul acestuia este, pentru ei, un mic sacrificiu. Simt că îi iubesc.
Recunosc și categorii mai noi. Eleganți, extrem de selectivi (vin rar), le mai zbârnâie câte un celular în haină sau poșetă. Stau la stal I sau prin lojile centrale, în față. Întotdeauna. Nu au loc conform cu statutul lor, nu vin.
Apoi, foarte, foarte mulți tineri. Curați, în blugi, cămăși colorate. Poate că numai asta au. Îi iubesc și pe ei.
Alții, agitați de o voioșie suspectă și fără cauză aparentă, nemulțumiți că teatrul nu-i discotecă, trântesc scaunele, zumzăie, chițăie, se înghiontesc și se ciupesc.
Pe unii îi scot afară de ureche, din respect pentru actori și prima categorie de „plătitori".
În rest, o mare de necunoscuți.
Ce i-o fi chemat spre teatru? Ce speră să găsească aici? Răspunsul pentru neliniștea lor, certitudini pentru îndoielile lor, vor să-și regăsească întrebările, caută un univers

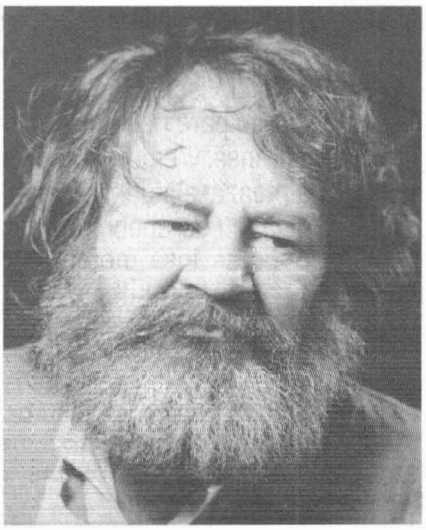
problematic consonant cu propria stare de spirit? Amuzament?
Toate astea la un loc? Ori, poate, nimic din ele.
Un sondaj sociologic m-ar lămuri, dar pentru moment sociologii au alte priorități.
Până să aflu răspunsul lor, mă încearcă un gând: să fi devenit, oare, teatrul, acum, alături de alte mijloace mai puțin „nobile" și ortodoxe, un refugiu din cotidian? Un soi de drog? Poate că nu întâmplător vechii japonezi îi numeau pe actori „distribuitori de uitare".
Oricât de desluşită ar fi pentru un spectator obişnuit convenția teatrului, rămâne întotdeauna în jurul teatrului un halou de tensiune și mister care-l fac unic. Magnetic. Niciodată suratele lui mai june, cinematograful și televiziunea, nu-l vor putea concura. Există chiar și un miraj al sălii de spectacol. În care lumina, neutră și „civilă" se topește încet, încet, conducându-te pe tine, spectator, spre realitatea iluzorie a altui univers. Care te cuprinde, te încearcă, te zguduie afectiv, un univers în care, prin miracolul unic al teatrului devii tu însuți personaj și partener al actorului în jocul unui emoționant circuit tensional și energetic între scenă și sală.
Și, poate, așa uiți de necruțătoarele imperative ale cotidianului.
Publicul vine la teatru. De ce?
Poate pentru că aici, la teatru, regăsește, în anarhia și haosul general, iluzia normalității. Și două ore se simte protejat de agresiunea existenței diurne.
Chiar *hotărârea de a merge la teatru* ține de normalitate. Este importantă, este o decizie spirituală, o nevoie normală de confruntare cu tine însuți. În togă, în armură sau crinolină, eroii teatrului trăiesc întotdeauna acum și aici, pentru tine, spectatorul din stal. Intri în dialog cu Brutus sau cu Hamlet, cu Ștefan cel Mare sau cu Lear nu pentru a afla cât mai multe despre ei, ci pentru ca ei să-ți poată destăinui cât mai multe despre tine însuți, Omul, așa cum ești: puternic și fragil, mândru și umil, trufaș și îngenunchiat.
Și *solemnitatea* cu care spectatorul vine la teatru ține de normalitate. Se pregătește pentru această confruntare cu sine însuși, se îmbracă frumos, așa cum în antichitate filosofii se îmbrăcau în alb înainte de a citi marile lor texte.
Indiferent de impulsul care-l conduce spre teatru pe spectator, responsabilitatea teatrului față de el este uriașă. Acum, poate mai mult ca oricând, nu are voie să-l dezamăgească.
... Intru cu emoție în sala în care are loc premiera. Spațiu neconvențional. Public eterogen, nu este publicul „normal" de premieră. Mi-e chiar puțin teamă...
Este vorba despre ororile războiului din imediata noastră vecinătate. Toate războaiele au fost însoțite de violuri. Dar, în acesta din Bosnia, violul a devenit o strategie de luptă. Totul este cutremurător, durerea pe care o încerci aproape viscerală.
Dar chiar și așa, îngenunchiat, înfrânt, zdrobit, umilit, batjocorit, omului i-a mai rămas, totuși, o lumină: miracolul vieții. Oriunde și din orice s-ar ivi, viața este sfântă. Asta vrea să comunice spectacolul.
Publicul, indiferent de vârstă, sex sau nivel cultural, este mișcat, emoționat. Aplaudă 12 minute în șir.
Apoi, se îndreaptă spre propria lui viață.
... Și mâine e o zi, nu?
Și mă gândesc: *atunci când le-a dăruit teatrul, Dumnezeu i-a iubit pe pământeni.*



Valer DELLAKEZA

„Frământările actorului se termină doar atunci când face dragoste"

Actorul Valer Dellakeza s-a născut la Craiova pe 29 martie 1942. A absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București în 1968, unde i-a avut profesori pe Beate Fredanov și Octavian Cotescu. Pe 29 decembrie 1998, Teatrul Național din Craiova l-a sărbătorit pentru 30 de ani de carieră artistică, dar așa cum vom constata, Valer Dellekeza este actor de peste patru decenii.



Valer Dellakeza: A fost o întâmplare. Copil fiind, în 1954, în timp ce mă jucam pe stradă, a trecut o doamnă care era actriță la Teatrul Național din Craiova, doamna Maria Goanță, și m-a întrebat dacă vreau să fiu artist. Am spus: da. Teatrul Național din Craiova avea nevoie de doi copii pentru a juca într-un spectacol două roluri principale. Am dat concurs și am reușit. Celălalt copil a fost jucat de Victor Parhon, temutul cronicar dramatic de astăzi. Piesa era *Să nu-i zici pe nume* de Vasili Minko, un autor sovietic. În anii '50 era la modă dramaturgia sovietică. Așadar, au trecut 44 de ani de când sunt în Teatrul Național din Craiova. Nu am lipsit decât patru ani, între '64 și '68, timp în care am făcut facultatea de actorie, la București, dar și în perioada aceea am văzut toate spectacolele montate la Craiova. În toamna lui '68 am primit un prim rol ca actor profesionist al Teatrului Național din Craiova: Alexe din spectacolul cu piesa *Iancu Jianu*.

Costin Manoliu: *Cu cine ați fost coleg de promoție, ce actori, ce regizori?*

V.D.: Cu Anton Tauf, care este acum prim-actor la Teatrul Național din Cluj și director al Teatrului Dramatic din Baia Mare. Cu Aimée Iacobescu, cu Luminița Blănaru, excelenta actriță de la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, cu Nicolae Țăranu, Răducu Ițcuș, Nicolae Iliescu. Sunt trist pentru că aproape trei sferturi din promoția mea e acum în străinătate. Regizorii pe care i-am avut colegi au fost excepționali. La regie de teatru: Cătălina Buzoianu. La regie de film: Dan Pița, Mircea Veroiu, Constantin Vaeni. Să mă ierte cei de care nu îmi amintesc acum.

C.M.: *De-a lungul anilor, care au fost întâlnirile importante pentru actorul Valer Dellakeza?*

V.D.: N-aș fi fost actorul de astăzi dacă nu aș fi avut drept colegi actori străluciți. N-aș vrea să dau nume, pentru că de la fiecare am învățat ceva. Desigur, pentru actori, întâlnirea cu regizori pricepuți este decisivă. La început am lucrat cu Georgeta Tomescu și Valentina Balogh. Apoi cu Mircea Cornișteanu, directorul de scenă cu care am făcut spectacolul cel mai drag mie: *Unchiul Vanea* de Cehov, în care am jucat rolul titular. După aceea a venit la Craiova extraordinarul Silviu Purcărete, care este cea mai mare bucurie a vieții mele după familia mea. De asemenea, am avut privilegiul să lucrez cu Dan Alexandrescu. Importante au fost și colaborările cu Tompa Gabor, cu Daniela Peleanu, cu care mă înțeleg strălucit și, recent, cu Mihai Mănuțiu.

C.M.: *Cum a fost apropierea de personajul Apemantus din spectacolul cu* Timon din Atena *de Shakespeare, regizat de Mihai Măniuțiu?*

V.D.: Ușoară, printr-o citire exactă a lui Shakespeare, datorată lui Mihai Măniuțiu. Mi-a fost clar de la începutul ce vrea regizorul de la mine. În ultimă instanță eu n-am fost decât lutul pe care Mihai Măniuțiu a lucrat. Mesajul personajului meu este că poate exista iubire până la capăt. Poți să mori iubind un om pentru virtuțile lui și chiar pentru greșelile lui. Iubesc mult personajul Apemantus din spectacolul cu *Timon din Atena* pentru partitura pe care bunul meu prieten, Shakespeare, a scris-o parcă pentru mine.

C.M.: *În ultimii ani, atât Silviu Purcărete cât și Mihai Măniuțiu au pus în scenă piese de Shakespeare și texte ale tragicilor antici greci: Sofocle, Eschil, Euripide. De ce credeți că au avut acest opțiuni?*

V.D.: Îmi amintesc că în timp ce punea în scenă *Titus Andronicus* de Shakespeare, Silviu Purcărete ne-a spus: „Ceea ce se întâmplă în Titus Andronicus, scris de Shakespare acum patru sute de ani, se întâmplă acum în Iugoslavia". Cred că spectacole ca *Titus Andronicus*, *Orestia*, *Hamlet* sau *Timon din Atena* se justifică tocmai prin actualitatea lor.

C.M.: *De-a lungul carierei dumneavoastră, vi s-a întâmplat să fiți în dezacord cu regizorii?*

V.D.: Da. Ori eu, ori regizorul respectiv, am fost destul de deștepți încât să cedăm unul în fața celuilalt.

C.M.: *Mai există clipe în care vă este frică de întâlnirea cu publicul?*

V.D.: Există o emoție inerentă oricărei premiere. După atâția ani petrecuți pe scenă, știu ce place publicului, cum pot să-l sensibilizez prin ceea ce fac.

C.M.: *Au fost reprezentații în care v-au deranjat reacțiile publicului?*

V.D.: Nu. Am avut norocul ca personajele mele să fie „citite" exact. Ca actor, de la comedie la dramă ori tragedie, n-am avut „bariere" care să mă facă să nu trec dincolo de rampa scenei. Publicul nostru e răbdător, inteligent. Contează foarte mult ce piese alegem. Acum, din fericire, putem juca ce vrem. Dar și înainte de '90, majoritatea textelor montate au fost de valoare. Noi jucam cu pasiune, ca și acum și, personal, m-am simțit de fiecare dată bine răsplătit de public.

C.M.: *Toate aceste treceri prin vieți imaginate de diferiți dramaturgi v-au influențat mult comportamentul în viața de dincolo de scenă?*

V.D.: Lucrurile s-au petrecut exact invers. Viața de toate zilele, cotidianul, întâmplările personale m-au dus către personaje. Desigur, frământările noastre sunt cutremurătoare. Repetiția nu durează patru ore. Ea continuă și în tramvai, și acasă, și în timp ce te uiți la televizor. E un proces perpetuu, care nu se termină decât atunci când faci

dragoste. Aşa spunea profesoara mea, Beate Fredanov.

C.M.: *Pentru Valer Dellakeza, care este partea cea mai fascinantă a actoriei?*

V.D.: Ridicarea de cortină, spectacolul.

C.M.: *Aţi fost pus în situaţia de a juca roluri care nu v-au plăcut?*

V.D.: Am refuzat astfel de roluri, pentru că mi-a fost clar că nu sunt eu cel potrivit. Directorul a fost înţelegător şi am fost schimbat. Uneori, regizorii fac erori de distribuţie.

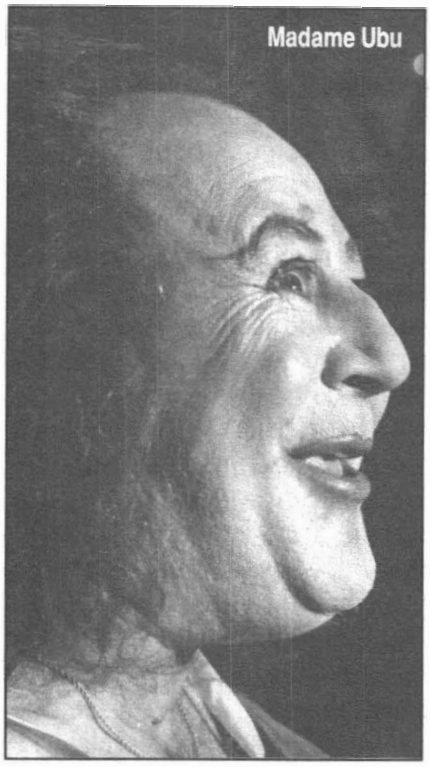
C.M.: *Aţi intuit, înainte de 1990, miracolul craiovean care a urmat?*

V.D.: Miracolul craiovean a existat „dintotdeauna". În 1956, Vlad Mugur a venit la Craiova cu Sanda Toma, Silvia Popovici, Constantin Rauţchi, Dumitru Rucăreanu, Amza Pellea, Victor Rebengiuc. Ulterior, li s-au alăturat Olga Tudorache şi Vasile Niţulescu. Teatrul Naţional din Craiova era cel mai bun. Ei au plecat, dar Craiova n-a dus niciodată lipsă de actori de valoare. Au urmat alte perioade în care Naţionalul craiovean a mers la Bucureşti şi a câştigat toate premiile. După '90, am putut demonstra că suntem un teatru de talie mondială. Am participat la cele mai mari festivaluri din lume. Avem un colectiv fantastic, care e în stare să intre în priză în cinci minute. Asta înseamnă talent, seriozitate şi respect faţă de arta teatrului. Iertaţi-mi lipsa de modestie.

C.M.: *Aţi jucat pe toate continentele. Unde v-aţi simţit mai bine, mai ca acasă?*

V.D.: În ultimii 8 ani am avut 72 de turnee. De 72 de ori am ieşit din ţară. Am fost peste tot adulaţi, dar ca acasă nu m-am simţit nicăieri în lumea asta.

C.M.: *La un moment dat se spunea că actorii de la Naţionalul din Craiova s-au săturat de străinătate, că nu mai vor turnee?*



V.D.: Sigur că dorim să jucăm cât mai mult la sediu, la Craiova. E adevărat că pentru noi mirajul străinătăţii nu mai există, dar nici unul dintre colegii mei nu va spune că s-a săturat de plecări în străinătate, deşi viaţa de turneu nu este deloc roză. Au fost situaţii în care n-am văzut oraşul în care am jucat. Şi chiar dacă avem câteva ore libere, ne trezim într-o lume care nu e a noastră, uneori sfidătoare prin opulenţa ei, frustrantă pentru nişte actori care au câţiva dolari în buzunar. Suprema satisfacţie este tot spectacolul.

C.M.: *Cum vă simţiţi când vă recunoaşte lumea pe stradă?*

V.D.: Îmi amintesc de o situaţie trăită înainte de 1990. Dacă mă duceam la o alimentară şi ceream unt, mi se spunea că nu e, dar mi se făceea cu ochiul şi simţeam că trebuie să aştept momentul când vânzătoarea urma să-mi paseze pachetul cu unt. Asta pentru că eram recunoscut ca actor al Teatrului Naţional. Când plec de-acasă către teatru, deşi distanţa e mai mică de un kilometru, trebuie să dau „bună ziua" de 100 de ori. De aceea nici n-am vrut vreodată să plec la Bucureşti sau în altă parte. Iubesc oraşul meu natal.

C.M.: *Domnule Valer Dellakeza, numele dumneavoastră de familia are o rezonanţă mai stranie. Unde îşi are originea?*

V.D.: În Italia. Provin dintr-o familie de italieni, care a venit în România pe la 1880, când ţara noastră avea nevoie de arhitecţi, de constructori. Bunicul meu din partea tatălui a fost antreprenor de binale. Printre altele, a construit actuale universitate din Craiova, podul din Parcul Bibescu, podul de peste Jiu, un monument la Calafat.

C.M.: *Ce planuri aveţi în acest ani, 1999?*

V.D.: Niciodată nu mi-am dorit anumite roluri pe care să le joc neapărat. Dumnezeu a fost bun cu mine şi mi-a dat din plin. În acest an nu vreau decât să fiu în continuare alături de familia mea – sunt şi bunic – şi alături de colegii mei, de atmosfera calmă şi plăcută de la Teatrul Naţional din Craiova.

C.M.: *Dacă ar fi să alegeţi cinci-şase personaje din zecile de personaje jucate în tot atâtea spectacole, la care v-aţi opri, care sunt reprezentative pentru Valer Dellakeza?*

V.D.: Trufaldino din *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, Ivan Petrovici Voiniţki (Unchiul Vanea) din *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov, Madame Ubu din *Ubu Rex* de Alfred Jarry, Egist din *Orestia* după Eschil şi Apemantus din *Timon din Atena* de Shakespeare. În total, au fost aproape 60 de roluri şi pe toate le iubesc.

C.M.: *Dacă n-aţi mai putea juca teatru, ce aţi face?*

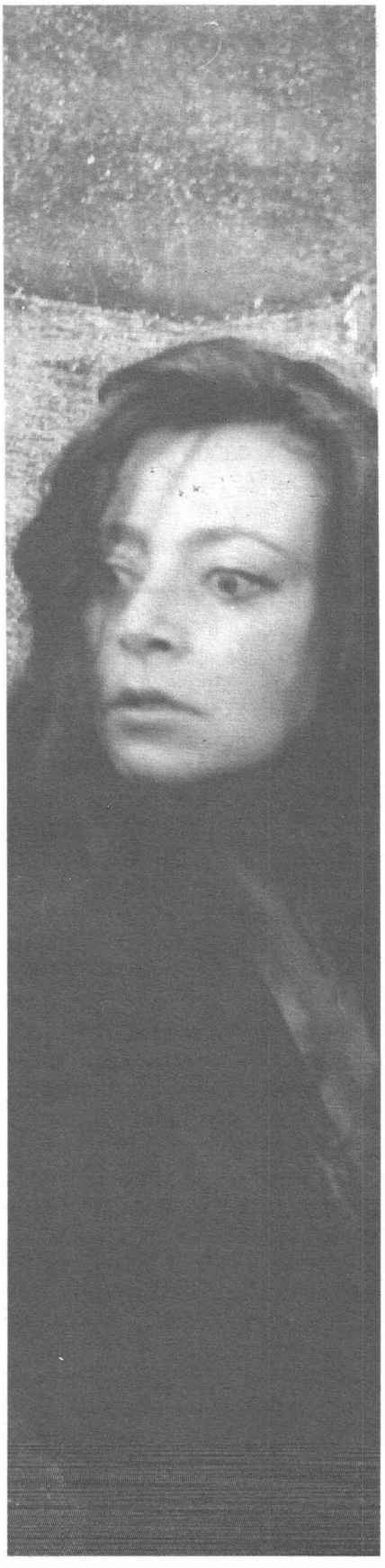
V.D.: Ar fi tragic pentru mine.

Costin Manolin

SPECTACOLE

Delia VOICU

Şi a fost „Timon din Atena"



***Timon din Atena* după W. Shakespeare, Teatrul Naţional din Craiova. Regia: Mihai Măniuţiu. Scenografia: Aurei Vlad. Cu: Ilie Gheorghe (Timon), Valer Dellakeza (Apemantus), Adrian Andone (Alcibiade), Vasile Cosma, Ion Colan, Nicolae Poghirc, Nataşa Raab, Geni Macsim, Theodor Marinescu, Valeriu Dogaru, Gabriela Baciu, Iosefina Stoica, Angel Rababoc, Mirela Cioabă, Ramona Drăgulescu ş.a. Data premierei: 19 decembrie 1998.**

Celor trei succese bucureştene – *Richard II*, *Cetatea Soarelui* şi *O noapte furtunoasă* – Mihai Măniuţiu le alătură premiera cu *Timon din Atena*, la Naţionalul din Craiova, încheind astfel un an teatral valoros al carierei sale. Aşa cum l-a descoperit Măniuţiu, destinul lui Timon este unul al distrugerii şi autodistrugerii, teme reflectate şi în imaginile spectacolului, de la statuile de ipsos, care se sparg, la scena morţii din final.

Scenografia figurează în prima parte un spaţiu de joc amintind de civilizaţia orientală, în care imaginea conducătorului este aproape zeificată; în partea a doua, scena trădează caducitatea formelor acum zădărnicite. Nevoia adâncă a eroului este aceea de a-şi confirma şi consacra generozitatea, care nu mai este o calitate în sine, ci o dorinţă de autodefinire. El încearcă să restabilească prin dărnicie o poziţie socială nerecunoscută, prin iubire şi ură exprimându-şi, de fapt, suferinţa, singurătatea, neîncrederea în sine, permanent disimulate, ocolite. Obstinaţia cu care Timon mimează gestul de a dărui, cu o ritmicitate mecanică, se naşte din acelaşi impuls şi din teama sa de alienare. Ne va părăsi în aceeaşi stare, de îndepărtare de natura sa profundă.

Acestor frustrări le dă viaţă un personaj care i se iveşte lui Timon, ca o proiecţie a scindării sale. Într-o interpretare tulburătoare, accentuând visceralitatea supliciului trăit, Gabriela Baciu creează prin Spectru singurul reper de autenticitate deplină a existenţei eroului. Înconjurat de forme, sufocat de ele, acesta nu îi înţelege rostul şi, anulându-şi şansa regăsirii de sine, îl va ucide. Statuia goală pe dinăuntru şi spectrul ucis reprezintă în această montare polii unui traseu în care metamorfoza spirituală este ratată. Această perspectivă asupra existenţei, vidată de esenţă, fiind specifică lumii contemporane.

Ilie Gheorghe creează un personaj de un ludic absurd, uneori disonant. Tonalitatea vocii, gravă, declamativă, este în discordanţă cu mişcările dezordonate şi dezlănţuirile lascive din final, sugerând grotescul stării de decădere.

Scenografia susţine spectacolul pe două coordonate, decorul propriu-zis, proiecţie a conflictului interior şi cortinele pictate, în stilul teatrului elisabetan, care anticipează, în tăcere, parcursul acţiunii.

Coloana sonoră se compune dintr-o alăturare hibridă de fragmente de muzică clasică, „decupate" frust, percuţie şi ritmuri ebraice, într-o „intensitate" prea agresivă pentru o sală de teatru.

Cu toate întrebările, neclarităţile şi inegalităţile sale, spectacolul de la Craiova poate fi un reper al imaginii pe care teatrul o opune contemporaneităţii.

SPECTACOLE

Doina MODOLA

Sete de dezmărginire

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași – *Teibele și demonul ei* de Isaac Bashevis Singer și Eve Fridman. Regia: Alexander Hausvater (Canada). Decor: Guido Tondino (Canada) și Axenti Marfa. Costume: Rodica Arghir. Muzica: Vasile Spătărelu. Mișcare scenică: Dana Coșeru. Cu: Doina Deleanu (*Teibele*), Adi Carauleanu (*Alchonon*), Anne Marie Chertic (*Genendel*), Teodor Corban (*Menasha*), Sergiu Tudose (*Rabinul*), Petronela Grigorescu, Antonela Cornici, Vitalie Bichir, Constantin Pușcașu, Radu Ghilaș, Doru Aftanasiu.

Excepționala piesă a ultimului și celui mai mare scriitor evreu, deținător al Premiului Nobel (1978), Isaac Bashevis Singer (născut în 1904) animă fascinanta lume hasidică, în care limba e unica patrie inalienabilă, iar credința girul forței de neînfrânt. Ea își găsește în Alexander Hausvater, acest Chagall al scenei, idealul magician al instinctualității nude și al setei de dezmărginire, al fascinanței misterului și al expresivității temerare. Un surrealism fabulos, agitat și debordant, ghidează întreaga mișcare scenică, închipuind adesea, în bezmetica agitație a corului școlii rabinice, nu numai neliniștea comunității față de tot ce depășește blânda fericire omenească, ci și fiorul interior al sufletului însuși în fața propriilor abisuri. Structurile spectaculare sunt animate de un organism gâlgâitor, teluric, ce balansează de la ritmurile melopeei și lamentoului la scandările agresive și tăcerile grele, de la preaplinul mișcării ce izbucnește în sus, debordând, la fantasticul gol din care închipuirea cheamă ființa.

În povestea lui *Teibele, aguna*, femeie părăsită de bărbat, nici văduvă, nici soție, suspendată nefiresc în netrăire și fidelitate stearpă, freamătă chemarea vieții și o tinerețe neîndeplecată. Străvechi eresuri despre demoni stârniți de gânduri păcătoase îi atâță dorul de dincolo de fire. Nu l-a iubit niciodată pe Moșe Mattis, nevolnicul ei soț, dar legea o obligă să-l aștepte în singurătate, până ce se va ști de-i viu sau mort.. Toată ființa ei tremură de dorință și sufletul tânjește după Hurmița, acel demon care intră în femei, posedându-le, plăsmuire a întunericului sau a iadului femininităților.

* * *

Alexander Hausvater face parte din acea spiță de regizori-magicieni a căror muncă într-un teatru ridică la nivelul ei superior trupa de actori, silindu-i să se depășească neîncetat. Și o vedem, astfel, evoluând în cea mai bună formă pe Doina Deleanu, grațioasă și pătimașă Teibele, palpitând de senzualitate grea, tânjind după iubire. Așteptarea erotică exaltată umple de tensiune și gesturi echivoce intimitatea confesiunilor cu Genendel, prietena ei, picantă, vioaie, îndrăzneață în întruchiparea Anei Marie Chertic. Regizorul conduce subtil desfășurarea spectacolului, pendulând între excesul simțurilor și dorința de transcendere, între instinct și depășire de sine. Dorul neostoit de dragoste și de bărbat sufocă întregul țarc al ghetto-ului. Noaptea pătimașă cheamă și iscă din ceața depărtărilor demonul ce izbucnește viu și pătimaș, părăsind toate vâlvele și toate fărpturile descărnate de prin morminte și din Gehenă, pentru a se întrupa s-o îmbrățișeze pe Teibele. Așteptarea și voluptatea se încarcă de daimonia tuturor *extazelor*. Eroii ies din sine și se contopesc unul cu celălalt cu forța marilor comuniuni cosmice.

Alexander Hausvater deține secretul animării mitului din forța eresului și a sacrilegiului. În scenă se ciocnesc și se zbat credința și dogma cu visul libertății și împlinirii, pe baza unui paroxism animat de o secretă, tăioasă ironie. Demonul nu e decât Alchonon – un tânăr care, smintit de învățătura Cărților Cabalei, se lasă ispitit, prin nelegiuită mistificare, să-și folosească cunoașterea spre împlinirea Erosului. Adi Carauleanu a atins în acest rol interpretarea cea mai însemnată a carierei sale de până acum.

Suprafirescul, grotescul, comicul, terifiantul se împletesc într-un bizar titraj, avertizându-l repede pe spectator că asistă la o farsă: teribilul *Hurmița*, e un flăcău îndrăgostit pe care servituțile fiziologiei trupului sunt gata să îl dea în vileag.

Corul deține funcții de definire emoțională dar concomitent cu un rol decisiv în caracterizarea etnică. (Mișcarea scenică: Dana Coșeru). Întregul pitoresc al neamului și al datinilor devine pentru Hausvater urzeala unei calde idolatrii. Sărbători și ceremonii, nunți, slujbe religioase, exorcizări, evenimente de tot soiul agită comunitatea închipuită de Rabin (excepțional în acest rol Sergiu Tudose) și discipolii săi (Petronela Grigorescu, Antonela Cornici, Vitalie Bichir, Constantin Pușcașu, Radu Ghilaș, Doru Aftanasiu), sau prietenul protagonitului Menaska, interpretat de Teodor Corban. Costumele create de Rodica Arghir în alb-negru și cu accesorii tradiționale (melon, obiecte de cult) creează un pitoresc ce evocă ghetto-ul polonez. Decorul, conceput de Guido Tondino (scenograf canadian) în colaborare cu Axenti Marfa, deține marea artă de a concentra în pereții solizi, înalți, golași și în mobilierul auster întreaga Creațiune a lui Dumnezeu, ca în vechile mistere sacre: Pământul, Infernul și Paradisul. Deasupra streașinii, ridicându-se din ea, crește învolt pomul Vieții Veșnice. Sufletul urcă deasupra casei și deasupra lumii, ca un fruct copt ce s-a pârguit în flacăra iubirii și a setei de

transcendent. Imaginea e extraordinară, de un suprarealism mistic, în care se împleteşte frăgezimea trupului cu bizarul patetism al ramurilor în baia de lumină a miracolului morţii.
Muzica lui Vasile Spătărelu, de un puternic simţ dramatic, reînvie sonorităţile arhaice ale vechilor melodii populare evreieşti, trecute prin rafinamentul prelucrărilor compozitorilor ruşi şi polonezi. Ea conţine, într-o ardentă inspiraţie, suflul unic, obsedant al veşnicei sfâşieri a limitelor.
Prin acest seducător spectacol, prezentat în cadrul programului cultural *Valori româneşti din diaspora pe scena Naţionalului ieşean*, realizat cu sprijinul Inspectoratului judeţean pentru cultură şi având ca sponsor principal AECL Canada, textul fiind tradus la Centrul internaţional de limbi moderne laşi, Naţionalul ieşean a demonstrat o excelentă pregătire a trupei, dezvăluind ce factor catalizator poate să fie o personalitate regizorală de excepţie. Regizor originar din România, creator de şcoală teatrală în mai multe ţări ale lumii şi profesor la Institutul de teatru din Montréal, Alexander Hausvater este promotorul unui limbaj teatral original, de marcă unică. În *Teibele* a realizat nu numai un poem al nostalgiei iubirii, ci şi unul al etniei şi unul al teatrului, înviind existenţa mitic-fabuloasă a unui popor risipit în lumea largă ce şi-a păstrat cu sfinţenie datina. A reînviat, în acelaşi timp, amintirea tradiţiei trupelor de teatru evreieşti, dintre care prima în lume a fost înfiinţată la laşi (1876), iar următoarele au fost citadele ale expresionismului teatral în capitală.
Alcătuit din paroxisme şi balansând temerar peste abisuri, cu abilităţi clovneşti şi măiestrii ascunse, transpunând adesea, paradoxal, pestriţ şi exotic imperceptibilele mişcări ale sufletului, spectacolul acesta uluitor dezvăluie seducător, în spirit modern, nesăţioasa foame de absolut a sufletului.

Ştefan OPREA

Constante ale viziunii regizorale Hausvater

Deşi regizorul declară că modalitatea sa de lucru „nu cunoaşte nici o constantă" şi că singura idee care-l animă în procesul elaborării unui spectacol este *căutarea unui adevăr*, noi îl socotim un regizor al constantelor, al procedeelor repetitive, descoperirea adevărului fiind rezultanta firească a acestora, corolarul lor, care îi defineşte viziunea. La majoritatea spectacolelor sale publicul e introdus în sală printr-un *labirint întunecos şi populat* cu tot felul de obstacole. Străbaterea acestui labirint e aproape un chin. Ideea ar fi – în înţelegerea noastră – că, pentru a ajunge la adevărul oferit de scenă, pentru a intra în taina spectacolului, spectatorul trebuie să parcurgă un drum al desprinderii de lumea reală, al eliberării de contingent, un drum al purificării care îl va face apt să se implice în imaginarul actului teatral. Acest traseu labirintic a fost parcurs, desigur, mai înainte, de realizatorii spectacolului. Ce altceva sunt căutările lor întru descoperirea adevărului întrupat pe scenă, dacă nu un drum chinuitor prin necunoscut spre lumina de la capătul labirintului? Spectatorul nu poate deveni egalul celor de pe scenă – în căutarea şi descoperirea magiei şi în asumarea ei – decât prin străbaterea acestui traseu. Odată acesta parcurs, te aşteaptă o altă constantă a viziunii Hausvater: *şocul imaginii*, căci regizorul vizualizează puternic, folosind până la limita posibilului soluţiile oferite de decor, de mişcare, de expresivitatea corporală a actorului, de planurile spaţiului scenic, de simbolistica obiectelor şi a culorilor, de forţa iradiantă a muzicii. În spectacolul *Au pus cătuşe florilor*, de pildă, imaginea era atât de şocantă încât devasta nu numai spaţiul scenic, ci şi, mai ales, starea afectivă a spectatorului, implicându-l pe acesta în dinamica dură a ideilor, dar şi în concretul mişcării fizice a evenimentelor.
La o cotă mai potolită, toate acestea se repetă în spectacolele *La ţigănci* şi *Teibele şi demonul ei*. Mişcarea scenică pe verticală e, dacă nu o invenţie, oricum un procedeu preferenţial al regizorului, motivat de convingerea că omul tinde fără încetare spre infinitatea spaţială ca aspiraţie a infinitului fiinţei.
Cineva a exprima ideea că în spectacolul *Teibele şi demonul ei* textul este cu mult depăşit de invenţia regizorală; era o observaţie critică, un reproş. Acceptând ideea, noi îi dăm însă un sens pozitiv, preţuind creativitatea regizorului; el a construit, într-adevăr o imagine amplă şi dinamică ce depăşeşte propunerile textului lui Bashevis Singer, dar nu a dus demersul său creator până la neglijarea cuvântului. Şi aici ajungem la o altă constantă a viziunii sale: *rolul cuvântului* în spectacol. Sigur, că acesta nu mai are ponderea pe care o avea atunci când mijloacele scenice erau mai sărace. „Astăzi cuvântul devine ceva mai *plastic*, mult mai *lichid*", susţine Hausvater; „Azi putem întrebuinţa un singur cuvânt ca să exprimăm ceva pentru care ieri era nevoie de zece pagini de text. Tot secretul e să ştii să-l foloseşti ca pe un concentrat şi să-l încarci de sens".
La fel de importante sunt, de asemenea, *tăcerile*. Tăcerea poate fi mai sugestivă decât cuvântul. Şi Hausvater citează, în sprijinul ideii sale, opinia unui compozitor, John Cage, care susţinea că tăcerea poate

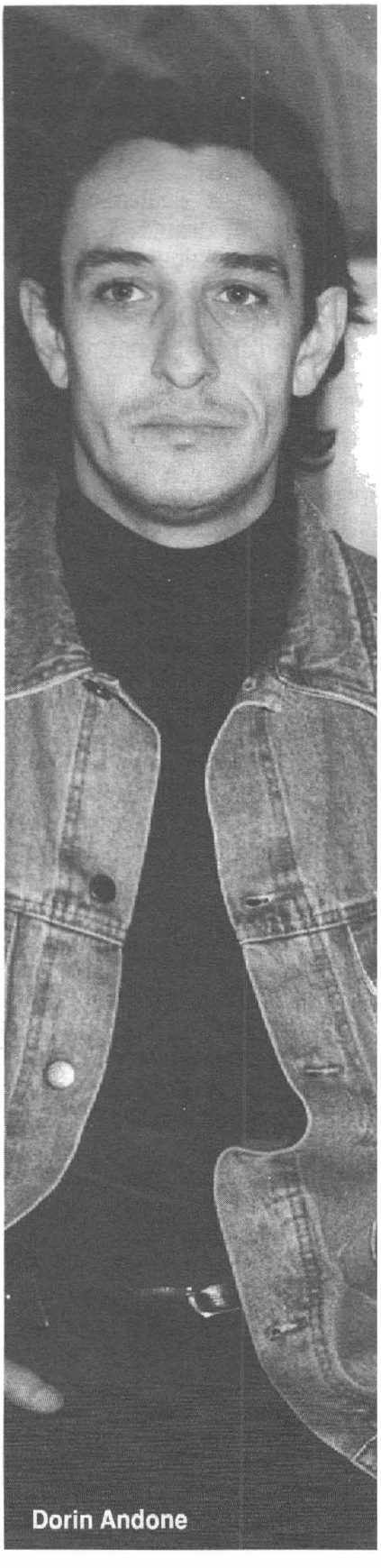
sugera mai mult decât o întreagă linie melodică. „Așa că e foarte important – conchide regizorul – ca actorul să înțeleagă faptul că, prin lipsa de mișcare sau prin lipsa de vorbire, el poate sugera foarte multe lucruri". Într-adevăr, din acest punct de vedere, în teatru nu există limite.

Ce am mai putea socoti drept constante în viziunea regizorală a lui Hausvater? Să zicem: *simbolistica obiectelor*. În *Teibele și demonul ei* scena este dominată de un copac uriaș. Mircea Eliade vedea în arbore ideea de Cosmos viu, în veșnică regenerare; arborele este simbol al vieții în evoluția ei neîntreruptă și simbol al raporturilor dintre pământ și cer, dintre htonic și uranic al caracterului ciclic al evoluției cosmice: viață-moarte. El este semnificantul major al ideii: *prin moarte, la viață*. Cabala vorbește despre un arbore al morții, iar Zoharul vede în el simbolul cunoașterii magice. Mai sunt și alte semnificații ale arborelui și regizorul le-a avut în vedere când le-a plantat copacul în centrul spectacolului său; el s-a gândit, desigur – în consens cu sugestiile textului – la pomul cunoașterii Binelui și Răului, la ideea ambivalenței falus-matrice, sau la procesul de individuație, în cursul căruia contrariile se unesc în noi. Figură axială, arborele reprezintă drumul ascensional pe care îl străbat cei ce trec din lumea vizibilului în cea a invizibilului. Este, apoi, stâlpul central pe care se sprijină, în tradiția iudeo-creștină, templul sau casa; este coloana vertebrală ce susține corpul omenesc – templu al sufletului. Toate aceste aspecte ale simbolisticii arborelui pot fi descifrate în spectacolul *Teibele și demonul ei* și ele dau consistență viziunii regizorului.

S-ar putea vorbi, apoi, despre *filonul poetic* al spectacolelor sale. Convingerea sa este că poezia există – sau trebuie să existe – în însăși definiția actului teatral. Iată cum o exprimă regizorul, cel puțin în plan teoretic: „când un bărbat și o femeie se întâlnesc pe scenă se naște poezia; există poezie prin însuși faptul că două corpuri sunt acolo. Important este ca tot ceea ce vor spune și vor face ei să nu anuleze poezia". Aici intervine, desigur, abilitatea poetică a regizorului și a actorilor. Hausvater nu concepe teatrul fără poezie; el socotește că un spectacol trebuie să aibă tot timpul fior poetic. „Poezia – zice el – nu înseamnă un Baudelaire care ar veni să-ți recite câteva versuri, ci obligația ta de a-ți plasa viața în această situație. Și cred că asta se și întâmplă pe scenă."

Caracteristică în viziunea lui Hausvater este și folosirea frecventă, pe scenă, a *nudității*. Nuditatea, ca și sexualitatea, reprezintă – în concepția lui – expresii ale spiritului. „Funcția nudității, concepută de artiștii plastici, este să reprezinte, să ilustreze o evoluție." Regizorul face necesara distincție între nuditatea ca manipulare a trupului omenesc în degrandante acțiuni din viața de toate zilele și nuditatea ca mijloc de exprimare artistică în spectacolul teatral, unde ea devine un fel de manta a spiritului: „așa ne naștem, așa ne dăruim, așa concepem, așa trăim momente supreme și așa murim. Și dacă teatrul nu răspunde la asta, înseamnă că nu răspunde la chestiunea cea mai importantă."

Am mai putea vorbi – în această încercare de descifrare a concepției artistice a regizorului – despre curajul spargerii limitelor în arta spectacolului, despre *teama* ca sentiment fundamental în teatru, despre actor ca individualitate și ca element component al ansamblului, despre vulnerabilitatea emotivă și despre încă alte aspecte ale muncii artistice, așa cum se desprind ele din actele scenice semnate de Alexander Hausvater. Poate vom avea prilejul să revenim asupra lor altă dată.



Dorin Andone

Dorin ANDONE

Cei care fac parte din sistem nu vor să se elibereze

Costin Manoliu: *Domnule Dorin Andone, care sunt primele amintiri pe care le aveți despre teatru?*
Dorin Andone: Foarte vagi. Câteva imagini mișcate de la teatrul de păpuși, unde mergeam cu grădinița și, ulterior, cu școala. Amintirile certe despre teatru le am din perioada liceului. Am văzut aproape toate spectacolele Teatrului Național din Cluj. De mai multe ori cele care îmi plăceau, pentru că mă bătea deja gândul să mă fac actor. Mi-au rămas în memorie spectacole ca *Familia Toth*, *Afară, în fața ușii*, *Cum vă place*, *Mobilă și durere*. Mergeam și urmăream în mod special jocul unor actori ca Silvia Ghelan, Anton Tauf, Marcel Iureș, Dorel Vișan, Gelu Bogdan Ivașcu.
C.M.: *Cum v-ați descoperit vocația pentru actorie?*
D.A.: Mi-a plăcut teatrul, pur și simplu. Cu timpul, am început să recit poezii la serbări. Un moment important a fost întâlnirea cu cel care apoi mi-a devenit un foarte bun prieten, actorul Călin Nemeș, care azi nu mai e printre noi. El era deja o vedetă a Clujului, mai ales în lumea adolescenților, în mediul studențesc. A fost invitat să participe la o serbare a liceului, la un spectacol de poezie în limba franceză și așa ne-am cunoscut. Cu Călin Nemeș și alți prieteni am făcut o mică trupă care cânta, dansa, recita, juca. Eram în clasa a X-a. Fără să-mi dau seama, am făcut atunci primele studii de teatru. La finele liceului, am plecat la Târgu Mureș, am dat admitere la actorie, am intrat, și așa a continuat povestea.
C.M.: *Cum ați defini talentului unui actor?*
D.A.: Cu talent te naști. Or, toate înzestrările cu care te naști sunt date de Dumnezeu. Îl putem defini pe Dumnezeu? Îl putem cuprinde?
C.M.: *Nu se poate spune că un actor a fost talentat într-o seară și netalentat în alta.*
D.A.: Există o lege a lui Murphy care sună cam așa: Inteligența pe glob este constantă, numărul populației crește. Talentul unui actor este constant, dar el, actorul, nu reușește de fiecare dată să-l folosească deplin.
C.M.: *E important pentru actor aspectul său fizic?*
D.A.: Poate da, poate nu. Regizorii știu mai bine cât de important este aspectul fizic, în funcție de personaj, de felul cum își concep spectacolele. Un actor foarte talentat și mai puțin dotat fizic poate suplini defectele pe care le are. El poate juca o gamă mare de roluri și poate fi un excelent conducător de energie, chiar dacă nu este foarte chipeș sau dacă nu arată într-un fel mai special. Mai importantă este condiția fizică decât fizicul actorului.
C.M.: *În ce împrejurări ați ajuns actor al Teatrului Național din Cluj?*
D.A.: Când am terminat facultatea, în 1987, a venit un ordin de la Ministerul Culturii, prin care toată promoția a fost repartizată la Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, județul Covasna. Toți cei trei actori ai clasei mele de actorie de la Târgu Mureș – Mihaela Rădescu, Bogdan Caragea și cu mine – au ajuns astfel la Sfântu Gheorghe. N-a fost rău. A fost o experiență extraordinară pentru mine; și ca om și ca actor. În 1990, la Teatrul Național din Cluj lucrau Mihai Măniuțiu și Victor Ioan Frunză. Mi-am zis că merită să ajung acolo. Întâlnirea cu astfel de oameni de teatru era o șansă pe care n-am vrut s-o ratez. M-am înscris la concurs, l-am luat și iată-mă angajat al Naționalului clujean.
C.M.: *Un concurs e o formă potrivită de alegere și angajare a unui actor?*
D.A.: E bine ca actorii să fie văzuți în spectacole gata făcute, în care au parteneri, în care se poate vedea cum intră în relație cu aceștia. Sunt cazuri în care un actor, la concurs, este excepțional și apoi nu reușește să intre în relație cu ceilalți în spectacol. Dacă actorul nu poate fi urmărit în spectacole închegate, concursul devine necesar, obligatoriu.
C.M.: *Care sunt realizările importante pentru Dorin Andone, pe scena Teatrului Național din Cluj?*
D.A.: Un prim rol care pentru mine a însemnat imens a fost Pavlicek din *Transfer de personalitate* de Dumitru Solomon, spectacol montat de Victori Ioan Frunză. M-am trezit azvârlit într-un rol principal, greu, cu probleme. Un personaj foarte complicat, scris foarte bine. Spectacolul a avut succes. Am avut norocul să pornesc bine. Un alt moment important a fost spectacolul cu *Marat-Sade* de Peter Weiss, regizat tot de Frunză. A urmat apoi colaborarea cu Mihai Măniuțiu. Spectacolul cu *Săptămâna luminată* a fost pentru mine un altfel de teatru decât cel făcut până atunci. Un personaj pe care aș vrea să-l mai joc, pentru că abia acum am înțeles exact cum trebuie făcut, este Sganarelle din *Don Juan* de Moliere, în regia lui Tudor Chirilă. Un spectacol care m-a împins să investighez alte zone a fost *Nu poți trece cu capul prin zid* după Stanislaw Witkiewicz montat de Anca Bradu. Un rol care m-a solicitat a fost Nero din spectacolul cu piesa *Seneca* de Viorel Cacoveanu, pusă în scenă de Kincses Elemer. Spectacolul *Nunta*, conceput de Mihai Măniuțiu, a fost pentru mine un alt prag. Nu doar pentru că în acest spectacol alerg și dansez foarte mult, ci pentru că fiecare mișcare trebuie făcută astfel încât să aibă un sens, sensul

dorit de Măniuțiu; un dans maramureșan care înseamnă altceva decât o mișcare făcută pe muzică. Am învățat să mă exprim folosind limbajul mișcării și pentru mine este un câștig. Într-un spectacol nou, montat de Marius Oltean, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, joc un alt rol principal care îmi place foarte mult, McMurphy.

C.M.: *Cum este întâlnirea cu un personaj ca McMurphy din* Zbor deasupra unui cuib de cuci*?*

D.A.: Fiecare rol este o provocare prin datele pe care le conține. O provocare într-o anume direcție. McMurphy mă duce într-o zonă destul de delicată. Acțiunea se petrece într-un ospiciu, dar McMurphy nu este un alienat mintal. Este doar ușor bolnav psihic. O problemă de nuanță. E mult mai ușor să faci un nebun adevărat decât un personaj cu o ușoară afecțiune psihică. Într-un microunivers care funcționează după reguli foarte stricte, McMurphy vine cu nonconformism, cu un aer de libertate,cu dorință de eliberare care pornește din interiorul său. Toate aceste date m-au ajutat să nuanțez personajul.

C.M.: *S-ar putea spune că spitalul de nebuni este de fapt lumea și cei din interior sunt oamenii care caută să scape de probleme, păcate, obsesii?*

D.A.: Clinica este personificare a societății în care trăim. Din păcate, cei care fac parte din acest sistem nu vor să se elibereze. Între cei care trăiesc în spital și McMurphy este o contradicție clară. Ei vin de bună voie la clinică, intră în acest microunivers și se supun regulilor după care funcționează el. Chiar dacă acestea nu le convin, chiar dacă îi afectează, îi rănesc de foarte multe ori, ei continuă să funcționeze potrivit normelor și să trăiască așa. Apariția lui McMurphy derutează, dereglează sistemul, pune mari semne de întrebare celor care conduc spitalul – sorei-șefe, doctorului, asistenților – și bolnavilor cu care el intră în contact. Chiar dacă nu reușesc să evadeze din sistem, aceștia ajung până la urmă să-și însușească morala lui McMurphy: întotdeauna să încerci a te opune unui sistem represiv.

C.M.: *Pentru o societate postcomunistă cum e cea românească, în care unii oameni au un anumit tip de nostalgie,* Zbor deasupra unui cuib de cuci, *poate fi un spectacol cu trimitere directă la stricta noastră actualitate, în care mulți nu reușesc sau nu vor să iasă din sistem?*

D.A.: Cu siguranță. Pentru noi, *Zbor deasupra unui cuib de cuci* trimite o săgeată spre cei care au uitat prea repede în ce lume au trăit, care nu vor să părăsească acea lume. Este doar una dintre dimensiunile spectacolului. Nu cred că autorul american al romanului *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, Ken Kesey, s-a gândit la societatea comunistă. Este vorba, în general, de societatea de azi, de sistemul închis care este lumea noastră, care funcționează după legi impuse de alții. Că acei alții sunt dictatori comuniști, că sunt dictatori militari ca în America Latină sau pur și simplu președinți de stat, politicieni sau bancheri care ne dirijează viața, nu este esențial pentru spectacol. Ideea este că orice sistem social, oricât de bine organizat și controlat, riscă la un moment dat să fie tulburat de un „accident", de un McMurphy, care ajunge să fie un lider al eliberării de sistem, indiferent despre ce sistem este vorba. În prima parte a spectacolului sora-șefă îi spune lui McMurphy: „Domnule McMurphy, acestea sunt regulile și trebuie să le respectați". El îi răspunde: „Doamnă, așa mi se spune totdeauna. Să respect regulile, iar eu n-am decât un singur gând. Să le încalc dracului pe toate".

C.M.: *Păstrând proporțiile, se poate spune că McMurphy este un salvator?*

D.A.: Este un salvator pentru că încearcă să deschidă ochii celorlalți. Îi face să înțeleagă că sora-șefă nu face decât să-i terorizeze și nu să-i ajute. Ea nu vrea să-i vindece, ci să-și construiască micul ei sălaș, peste care să fie un dictator. McMurphy îi ajută să-și regăsească personalitatea, să-și dea seama că gestul lor de a se interna voluntar în clinică a fost poate nesăbuit. În loc să se elibereze de toate vicisitudinile pe care ei le trăiau în lume, au sărit din lac în puț. Au venit într-un loc mult mai închistat, mai opresiv decât societatea reală, în care nu e ușor să trăiești, dar e oricum de preferat clinicii respective. Dacă trăind în universul vast ni se pare că legile ne sunt împotrivă și, dorind să scăpăm de ele, evadăm într-un microunivers, nu facem decât să ne legăm singuri cătușele din ce în ce mai strâns. Eliberarea nu poate avea loc decât pe verticală și nu într-o altă lume, mai restrictivă, cu aceleași tare ca întreaga societate. Primul care îl înțelege pe McMurphy și care i se alătură este Indianul, singurul care s-a opus în felul lui sistemului opresiv impus de sora-șefă printr-o tăcere prelungită. E forma de protest a Indianului și e firesc ca primul discipol al lui McMurphy să fie cel care are deja o atitudine. Grație lui McMurphy, acea sumă de singurătăți, care trăiesc împreună, învață ceva esențial: solidaritatea.

C.M.: *Ați lucrat multe spectacole cu Mihai Măniuțiu și cu Victor Ioan Frunză. Aș vrea să face o comparație între cei doi directori de scenă.*

D.A.: Sunt atât diferiți în felul în care văd teatrul și în felul în care lucrează cu actorii și, totuși, au un punct comun, decisiv pentru reușita unui spectacol. Știu să te stârnească, să te provoace, să te conducă astfel încât să ajungi acolo unde vor ei. Știu să te facă să le urmezi gândul. Am fost implicat foarte tare în lucrul cu ei și ar trebui să judec totul la rece pentru a face comparații, ceea ce nu

pot. Important este că am lucrat cu amândoi foarte bine şi am învăţat de la ei foarte mult.

C.M.: *Sunteţi tentat să vă încercaţi puterile ca regizor?*

D.A.: Încă nu. Simt că am ajuns la momentul în care încerc să mă exprim la potenţialul maxim ca actor. Îi admir pe regizori pentru că sunt în stare să se ocupe de fiecare actor în parte, de toate detaliile şi de spectacol în ansamblu. O muncă uriaşă. Încă mai am de lucrat cu mine ca actor. Încă simt nevoia să fiu pe scenă. Nu cred că aş fi fericit să stau în sală şi să-i provoc pe ceilalţi să joace, fără să fiu şi eu împreună cu ei pe scenă, fără să joc alături de ei. Să regizez un spectacol şi să şi joc în el ar fi prea mult pentru mine în acest moment.

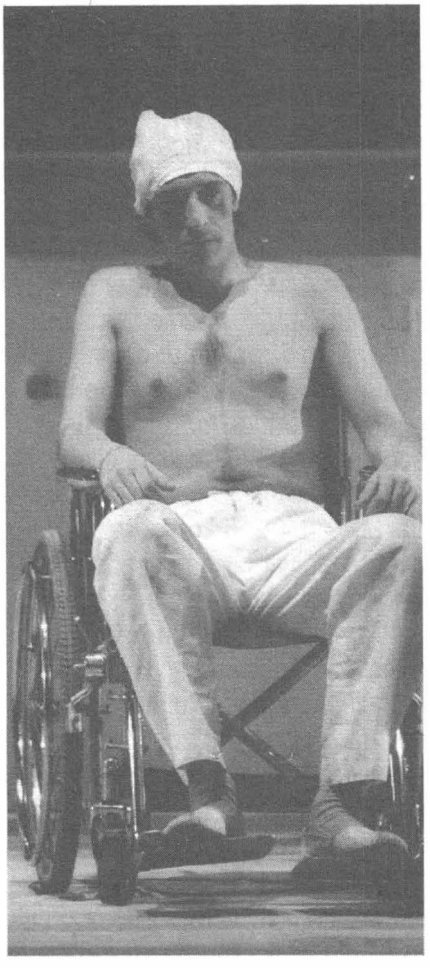
C.M.: *Pentru a doua jumătate a stagiunii 98/99, ce proiecte are Dorin Andone?*

D.A.: Repet în spectacolul cu *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare, montat la Naţionalul din Cluj de Victor Ioan Frunză. N-am o sarcină uşoară pentru că joc două personaje – Theseu, ducele Atenei şi Oberon, craiul zânelor – care în viziunea directorului de scenă au foarte multe în comun şi de aceea domnia sa e de părere că trebuie să fie jucate de acelaşi actor. Tot cu Victor Ioan Frunză vom începe repetiţiile la *Tom Paine* de Paul Foster. Către finalul stagiunii, Grigore Gonţa va pune în scenă *Divanul persian* după romanul lui Mihail Sadoveanu, dramatizat de Octavian Sava. Un spectacol muzical, foarte complex. Muzica e compusă de Nicu Alifantis. Nu peste mult timp vom relua un spectacol de succes al Teatrului Naţional din Cluj: *Persecutarea şi asasinarea lui Jean Paul Marat* de Peter Weiss, regizat tot de Victor Ioan Frunză, spectacol cunoscut sub numele *Marat-Sade*. A fost şi cred că va fi în continuare un spectacol-eveniment.

Costin Manoliu

Oana Cristea Grigorescu

„Patru gâşte într-un stol / Penserate dau ocol / Spre Nord se duc / Spre Sud se duc / Zboară peste-un cuib de cuc / Zboară, zboară, zboară.... "



Teatrul Naţional din Cluj – *Zbor deasupra unui cuib de cuci* de Dale Wasserman, după romanul omonim de Ken Kesey: Premiera: 27 decembrie 1998. Regia şi ilustraţia muzicală: Marius Oltean. Scenografia: Horaţiu Mihaiu. Din distribuţie: Dorin Andone, Cristina Pardanschi, Dragoş Pop, Dan Chiorean, Petre Băclolu, Paul Basarab, Doru Surcel, Ioan Isalu, Gelu Bogdan Ivaşcu, Sorin Misirantu s.a.

Zborul traduce în plan simbolic o neputinţă: aceea de a nu fi în stare să zbori. Este aceasta o rezolvare răsturnată prin simetrie psihologică? Individul strivit de ordinea rigidă a unei societăţi uniformizante visează sau riscă zborul deasupra cuibului de cuci. Evadarea din societatea-capcană este pentru cei ce îndrăznesc să o sfideze, prin afirmarea altor reguli, un zbor incert, visat doar sau eşuat.

La vremea sa, în 1962, romanul lui Ken Kesey *Zbor deasupra unui cuib de cuci* exprima revolta generaţiei anilor '60, asociată mişcării contestatare hippy. Consacrarea i-a adus-o însă versiunea scenică a lui Dale Wasserman şi ecranizarea antologică a regizorului Milos Forman, în 1975. De atunci încoace, partitura nu şi-a pierdut actualitatea. Regizorul Marius Oltean pariază şi riscă careul de aşi cu această opţiune repertorială. Meritul montării e că îşi propune şi reuşeşte să respecte scenariul, oferind actorilor îndelung aşteptatul moment al rolurilor de compoziţie. Marius Oltean se apropie fără inhibiţii de text, şi îndepărtează astfel umbra montărilor precedente. Dirijează cu mână sigură, polifonic, grupul personajelor, lăsând suficientă libertate de definire fiecăruia în parte. Scenele de delir colectiv dezvăluie o atentă dozare a energiilor. Momentul aproape insesizabil al declanşării crizei creşte polifonic, prin acumularea tensiunilor individuale, atingând finalul de frază fără artificiu căutat.

Marius Oltean riscă şi câştigă cu careul de aşi pentru că de data aceasta nu forţa personajului principal, McMurphy dă „carnea" spectacolului, ci patru dintre personajele ospiciului: *Billy Bibbit* – Dan Chiorean, *Martini* – Ioan Isaiu, şeful *Bromden* – Dragoş Pop, *Cheswick* – Doru Surcel. Patru roluri asumate de actori, diferit accentuate, conturează diversitatea tipologică a salonului de ospiciu. Dan Chiorean dispune de mobilitate interioară

extinzându-şi prin Billy Bibbit ambitusul *emploi*-ului. Ioan Isaiu păstrează pentru Martini discreţia planului secund, reuşind o prezenţă scenică remarcabilă prin poza atent dozată, purtată de replică. Şeful Bromden, Dragoş Pop, îşi face simţită prezenţa prin tăcere şi imobilitate. Cadenţa finală la ralenti dă greutate personajului. Doru Surcel completează tabloul pacienţilor activi alegând punctul de sprijin în atitudine. Deasupra tuturor Petre Băcioiu – *Dale Harding* – se întâlneşte cu rolul aşteptat, secondează cu siguranţă şi aplomb grupul pacienţilor. Jocul său e liantul necesar, comentariul ironic la cronica socială ilustrată de salonul din ospiciu. Pacient benevol, participă cu convingere la „opera" de îmblânzire a individului suferind de hiperpersonalitate, incomod pentru regulamentele ospiciului-societate.

McMurphy e fermentul revoltei. El precipită atmosfera relativ stabilă a grupului de pacienţi în compusul exploziv al revoltei făţişe. Riscă sub ochii amorţiţi ai colegilor de salon zborul deasupra cuibului de cuci şi eşuează previzibil. Dorin Andone atinge trecător punctul de coagulare al personajului, dar cedează prea uşor reţetei ştiute. Alternanţa între scânteie şi rol prestat permite decuparea planului doi. Sora Rached, singurul personaj feminin de consistenţa şi calibrul celor masculine, e acoperit cu o nuanţă personală de căldură umană de Cristina Pardanschi. Grupul pacienţilor pasivi extind prin multiplicare salonul la întreaga societate.

Prin scenografie, Horaţiu Mihaiu simte şi completează regia. Fereastra-hublou preia şi materializează relaţia cu exteriorul, cu libertatea de a fi tu însuţi. Transferă conflictul în transcendent. E locul magic care scapă regulamentelor, pe unde pătrund semnele lumii libere, locul pe unde se văd gâştele zburând. Pentru că, nu-i aşa, zborul, în plan simbolic este expresia unei neputinţe. Aceea de a zbura.

SPECTACOLE

Ludmila Patlanjoglu

Un cocktail made in S.U.A. Premiul Pulitzer, SIDA şi homosexualitatea

Serioase şi prestigioase forţe artistice şi financiare şi-au unit eforturile spre a aduce la rampă *Îngeri în America* – prima parte a unui diptic subintitulat O fantezie gay pe teme naţionale. Tematic, textul americanului Tony Kushner, care a avut premiera în 1991 la San Francisco, se încadrează în programul Companiei Teatrale 777, deschisă experimentelor şi operelor mai speciale. Un succes remarcabil al acestei grupări a fost *Copiii unui Dumnezeu mai mic* de Mark Medoff, o reprezentaţie despre universul handicapaţilor, al celor cu deficienţe auditive, utilizând limbajul mimico-gestual. Pentru directorul Vlad Rădescu care urmăreşte impunerea statutului de Teatru de artă „Nottara"-ului, colaborarea cu această companie este adecvată. Ca şi dorinţa de a fi în consonanţă cu dramaturgia contemporană de pe marile scene ale lumii. Prezenţa pe afiş printre producători şi a Fundaţiei pentru o Societate Deschisă – România, prin profilul activităţii ei, este de asemenea, binevenită. Ce nu justifică totuşi efortul apreciabil al realizatorilor spectacolului este valoarea artistică modestă a piesei lui Tony Kushner, considerat unul dintre cei mai reputaţi dramaturgi contemporani americani (!!).

Homosexuali, evrei sau mormoni, albi sau negri sunt eroii acestui cocteil teatral made in S.U.A. Însinguraţi, infirmi sufleteşte, nu-şi găsesc locul,

***Îngeri în America* de Tony Kushner. Partea I: Sfârşit de mileniu – O fantezie gay pe teme naţionale, *Teatrul Nottara*, Compania Teatrală *777* şi Fundaţia pentru o Societate Deschisă–România. Traducerea: Anca şi Lucian Giurchescu. Versiunea scenică şi regia: Theodor Cristian Popescu. Decorul: Marius Alexandru Dumitrescu. Costumele: Ioana Albaiu. Ilustraţia muzicală şi coregrafia: Florin Fieroiu. Asistent regie: Radu Mircea Apostol. Distribuţia: Vladimir Găitan, Ion Dichiseanu, George Alexandru, Dan Aştilean, Alexandru Jitea, Lucia Mureşan, Mihaela Rădescu, Ion Porsilă, Cristina Toma, Orodel Olaru, Petrică Popa, Lucian Pavel, Claudiu Trandafir. Data premierei: 19 ianuarie 1999.**

nu ştiu cum să trăiască, victime ale urii rasiale şi intoleranţei sociale, dar şi ale unei teribile maladii: SIDA. Îi vedem lamentându-se pe scenă, clamându-şi suferinţa fizică, dar şi cea psihică. Nişte îngeri căzuţi în viziunea autorului, care le împărtăşeşte condiţia. Tony Kushner (aflăm din caietul-program că a încercat să-şi schimbe orientarea sexuală, reuşind abia după trei ani de la terminarea universităţii – ca şi unul dintre personajele piesei – să-i mărturisească mamei sale că este homosexual).

În *Îngeri în America* este ceva impudic şi indecent. Nu în expresiile „suburbane" la care ar roşi şi Aristofan şi Jarry sau în maniera fără prejudecăţi în care ni se vorbeşte despre homosexualitate. Asemenea lucruri am mai auzit şi văzut pe scenele noastre şi înainte, dar mai ales după '89. Aş aminti câteva exemple notorii care au reuşit totuşi să se înscrie în sfera esteticului: *Cine are nevoie de teatru?* la Naţionalul bucureştean în regia lui Andrei Şerban, *Cameristele* de Genet la Teatrul Bulandra în regia lui Tudor Ţepeneag, *Drumul spre Ierusalim* de Roy Gregor în regia lui Dragoş Galgoţiu la Theatrum Mundi sau superbul *Satyricon* după Petronius în regia lui Victor Ioan Frunză la Naţionalul din Târgu Mureş.

Îngeri în America este un text naiv, anarhic şi epidermic, care mimează

dimensiunea reflexivă. Marile probleme ale existenței, teme grave ale actualității, pigmentate cu obsesii, traume, mode și clișee ale lumii contemporane, sunt tratate anecdotic sau la un nivel anecdotic. O prelucrare frivolă în care referințele biblice și mitologice par de inspirație reportericească. Admirator al lui Brecht, Tony Kushner nu reușește să scrie decât un „teatru culinar", atât de disprețuit de maestru. Ceea ce ne comunică este puțin și meschin. Drama concepută ca o radiografie a generației '80, un strigăt de protest împotriva individualismului burghez al epocii Reagan, nu convinge. SIDA văzută ca un simbol al „ipocriziei spirituale naționale" și al „colapsului moral" al acestui sfârșit de mileniu, pare o alegere superfluă ce ține de recuzita unei arte comerciale ce cultivă senzațiile tari și șocul. În structura mozaicată a piesei, în tablourile secvențiale în care realul se alătură fantasticului, invenția dramaturgului este mediocră. Caracterizările personajelor sunt sumare și rudimentare. Dacă spectacolul se receptează, asta se datorează în principal, fanteziei lui Theodor Cristian Popescu. O figură de relief a regiei tinere și un bun manager în calitatea sa de conducător a Companiei Teatrale 777.

În spațiul labirintic al Sălii Studio a Teatrului Nottara o scenografie simplă (decoruri: Marius Alexandru Dumitrescu, costume: Ioana Albaiu) cu elemente de recuzită minime, sugerează chipul demachiat și crud al realității. Prin muzică și mișcare (autor: Florin Fieroiu), efecte de lumină în tonuri violente și grațioase, Theodor Cristian Popescu încearcă să integreze drama într-un circuit enigmatic, creând tipul de percepție care există când visăm. Este apreciabilă munca regizorului cu interpreții. El construiește o montare coerentă cu portretizări veridice în contururi limpezi în care actorii reușesc să treacă de la nivelul ilustrativ (amendabil în text) la cel al întrupării. Evidențiază nuanțat meandrele sufletești, momentele de prăbușire, încărcând cu stări emoționale eroii: Dan Aștilean, Alexandru Jitea (amândoi admirabili), Vladimir Găitan, George Alexandru. Întruchipează reliefat mai multe personaje Lucia Mureșan și Cristina Toma. Se detașează evoluția expresivă a Mihaelei Rădescu. Câteva schițe de portret sunt realizate cu adecvare de către: Ion Dichiseanu, Petrică Popa, Orodel Olaru, Lucian Pavel, Claudiu Trandafir și Ion Porsilă.

Deși nu ne regăsim tulburați în povestea personajelor datorită interpreților, o urmărim până la capăt. Chiar dacă semnele ei ne rămân străine sau ne ating epidermic. Un interes special provoacă totuși spectacolul. El nu ține de sfera artisticului, ci de aceea a sociologiei și psihologiei. Deconcertează palmaresul glorios al acestui text. El a fost jucat la Paris, Bruxelles, Avignon, Copenhaga, Stockholm, Rotterdam, Sidney, Helsinki, Los Angeles, San Francisco, New York. A fost montat la Teatrul Național din Londra în regia reputatului Declan Donellan, fiind nominalizat pentru Premiul Olivier. Printre distincțiile primite pentru cea mai bună piesă, amintim: Tony Awards, Drama Desk Award, New York Drama Critics' Circle Award, Pulitzer Prize for Drama, London Drama Critics' Circle Award, San Francisco Drama Critics' Award.

Acest „delir de admirație" transformă spectacolul *Îngerii în America* într-o oglindă în care regăsim criza existențială și derutele timpului nostru. El mă face să fiu de acord cu Tony Kushner când afirmă apocaliptic: „Istoria începe să nu mai conteze. Vine anul 2000!"

SPECTACOLE

Cristina Modreanu

Răul sub lupă

Mulți s-au întrebat de ce simte regizorul Adrian Lupu nevoia ca la baza spectacolelor sale să nu stea textele originale semnate de autori clasici (precum Moliere, Ben Jonson, Fernando de Rojas), ci adaptări sau chiar rescrieri ale acestora semnate de altcineva, de cele mai multe ori, de Adina Zeev. Să fie doar pentru a-și ridica în cap pe toți oamenii de teatru (nu puțini) adepți ai „sfințeniei" textului dramatic? Cred că mai degrabă pentru a apropia unele dintre temele principale ale acestor piese de concepția sa artistică, respectiv de scopul demonstrației sale spectacologice. Cele mai recente spectacole ale sale – *Celestina* după Fernando de Rojas, *Canaliile* pe teme de Ben Jonson și *Omul care n-are*, adaptare după Moliere – conțin fiecare, în grade diferite, radiografii ale răului, cu toate nuanțele sale, ale răului în plină evoluție.

Analiza răului capătă un contur mai evident în cel mai nou spectacol semnat de Adrian Lupu la Teatrul Dramatic din Galați – *Omul care n-are*, adaptare de Adina Zeev, după *Avarul* de Moliere. Autoarea textului a rescris cunoscuta piesă operând o serie de actualizări, modificând profilul unor personaje (cu schimbările de limbaj cerute de aceasta) și, mai ales, refăcând finalul. În spectacolul gălățean încurcăturile nu se mai descurcă, finalul constând în întâlnirea lui Harpagon cu „cea

care scoate din impas", cine alta decât moartea... Întreaga montare este impregnată de o atmosferă sumbră, materializare a preocupării regizorului pentru sublinierea apropierii dintre temele molieriene și actualitate. Harpagon este văzut ca un tiran rotofei cu dese izbucniri iraționale și manii – printre care repetarea iritantă a precizării „Eu n-am nimic!", afirmație ce pune într-o lumină ironizatoare lamentațiile lui Harpagon de după momentul jafului. Veșnic „cu sufletul la gură" de grija banilor (pe care nu-i are!) Harpagon nu mai dă de mult atenție familiei, iar casa și-o vede doar ca pe o sumă de eventuale ascunzători pentru comoara sa. Ideea este sprijinită de decorul lui T. Th. Ciupe întruchipând cutii de diferite dimensiuni ce pot servi, după caz, drept dulapuri, pat, masă – ascunzători implicite pentru nenumăratii hoți și spioni pe care bietul „om care n-are " îi simte mereu în preajmă. Scenograful e mai puțin inspirat în ceea ce privește costumele, concepute tautologic acestea sunt „variațiuni pe aceeași temă", respectiv însăilări de petice, materiale sărăcăcioase, cu aparență (altfel bine redată) de tocit, purtat și pe-o față și pe alta, refăcut etc. Cele câteva elemente distinctive cu care sunt dăruite unele dintre costume sunt plasate prea evident în zona kitsch-ului. Cât despre copii, odată crescuți, aceștia au căpătat singurul preț pe care l-ar fi putut avea în ochii tatălui lor: ei sunt două posibile surse de venituri grase prin eventuale căsătorii aranjate. (Scena excelentă a căutării de anunțuri matrimoniale în acest scop îl „aruncă" pe spectator în realitatea imediată.) Din păcate interpreții celor doi tineri nu sunt la înălțime. Carmen Albu (Eliza) vorbește și se mișcă cu o țâfnă căreia n-aș putea să-i găsesc vreo motivație (dacă nu i-a fost cumva dictată de regizor), iar Aureliu Bâtcă (Cleant) își caută cu disperare tonul just care nu este cel al patetismului lipsit de relevanță la care apelează în unele momente.

Interesant este comentariul regizoral concentrat în personajele secundare: Flaps, băiatul descurcăreț (al cărui cadru imperturbabil și siguranță rău prevestitoare sunt redate foarte bine de Daniel Iancu), este omul zilelor noastre, cel care, dat afară pe ușă îți intră pe fereastră, netulburat în intențiile sale necurate. În spectacolul lui Adrian Lupu el este legat ombilical de ziar, o altă obsesie a acestei epoci. Jac, omul bun la toate în casa lui Harpagon (Petre Păpușă), singurul cinstit din jurul acestuia, își lansează comentariile acide la adresa intendentului Valeriu pe care îl numește – în treacăt – „un specialist din miile de mii" și „omul zilei". Cea mai cruntă ironie a spectacolului rămâne însă cea strecurată prin intermediul comisarului (interpretat de Gabriel Constantinescu) – un personaj extrem de „apatic" când e vorba să-și facă meseria, meticulos până la stupiditate, menit parcă să întârzie cercetarea și nu să o grăbească.

Nu lipsesc din spectacol elementele din zona absurdului: toată lumea freacă cu disperare dulapurile din casă, într-un ritm halucinant pentru a da impresia de hărnicie; servitoarea e o „nălucă" complet dezorientată mișcând mătura ca un robot, cu ochii pierduți în gol; Harpagon pictează norișori portocalii pe scândurile acelorași dulapuri; pedepsită pentru neascultare, Marianne urcă și coboară de zeci de ori treptele unei scări; intendentul repetă obsesiv, orice ar spune stăpânul său, „Aveți dreptate".

Spectacolul explorează tărâmul de dincolo de aparență al piesei lui Moliere, atinge profunzimile, neinteresat de partea „luminoasă" a comediei. Totuși, umorul nu lipsește din această montare, el născându-se în special din efectele de limbaj (uneori prea căutate). Spectacolul suferă însă din cauza interpretării actorilor. Jucând Harpagon, Grig Dristaru, unul dintre cei mai buni actori din vechea gardă a Teatrului Dramatic din Galați, nu intră în rezonanță cu rolul, pe care îl expediază făcând exces de tehnică. Echilibrează balanța Lucian Pânzaru (Valer), insinuant și gata să-și flateze neîncetat stăpânul, capabil de lașități inacceptabile și de un servilism apoteotic. De un haz incredibil este apariția lui Gabriel Constantinescu (Comisarul), un fel de „Trahanache-polițist" rostind neîncetat îndemnul împăciuitor „Ușor, s-o luăm ușor!" menit să scoată garantat din minți. Puțin prea agitată și mereu tentată să expedieze rostirea textului este Svetlana Friptu (Frosina), simpluță Crina Stoica (Mariana), foarte expresivă Ana-Maria Cuicanu (Servitoarea) și plin de energie și pitoresc Cătălin Cucu pe post de șmecher de cartier, altfel spus „băiat de bine".

***Omul care n-are*, adaptare de Adina Zeev, după *Avarul* de Moliere. Teatrul Dramatic Galați. Regia: Adrian Lupu. Scenografia: T. Th. Ciupe. Cu: Grig Dristaru (*Harpagon*), un tânăr devotat (*Valeriu*), Carmen Albu (*Eliza*), Aureliu Bâtcă (*Cleant*), Daniel Iancu (*Flaps*), Cătălin Cucu (*Simon*), Svetlana Friptu (*Frosina*), Petre Păpușă (*Jac*), Ana-Maria Ciucanu (*Servitoarea*), Crina Stoica (*Mariana*), Gabriel Constantinescu (Comisarul), Ana-Maria Ciucanu (*Cea care scoate din impas*), Marcel Bucur, Florel Popovici, Lică Dănilă (trei chelneri).**

SPECTACOLE

Roxana Croitoru

Vlad Mugur recidivează cu „Crima din strada Lourcine"

Rege al vodevilului, primul „producător de gaz ilariant" cum îl numește Emile Augier, Labiche oferă publicului de azi, ca și celui de ieri, două ore în care veselia curge, ironizând fantezia caraghioasă, situațiile nebunești, cu observații fine la adresa naturii umane.

Vlad Mugur se află la a patra premieră în Teatrul Maghiar din Cluj și așteptăm cu mare nerăbdare spectacolul acestui regizor de mare rafinament, ale cărui soluții te surprind la fiecare montare și al cărui spirit rămâne veșnic tânăr și iscoditor, maestru în a lansa și a pune în valoare actorii talentați. Comedia, după propriile-i declarații, este „cel mai complicat stil pentru arta actoricească. Arta ei constă în a păstra umorul și simțul situației, fără să pierzi nici o clipă firescul. Englezii știu cel mai bine acest lucru". Soluția aleasă e una „englezească,", cea a umorului negru (vezi arderea pantofului sau scena finală cu pisica stăpânei omorâtă în locul celor doi așa-ziși martori la crimă).

Scenografia lui Helmut Stürmer, vechi și credincios colaborator al lui Vlad Mugur, e în acord perfect cu interpretarea regizorală. Urmând în mare indicațiile autorului, spațiul scenic provoacă și pregătește starea spectatorului. Un dormitor spațios, în stilul epocii, cu pereții tapetați în negru, geamuri înalte, uși negre de-o parte și de alta a încăperii, în fund o perdea tot neagră, de catifea, care ascunde patul. Totul induce o atmosferă misterioasă fără a fi lugubră. În acest cadru evoluează cei cinci eroi ai comediei în costume splendid armonizate cu decorul, în nuanțe de gri, bej, violet – creație a scenografei Varga Iaro Ilona.

După o noapte de chef, un soț, Lenglume, se trezește în propriu-i pat cu un străin. Memoria le joacă feste celor doi, totuși ajung la concluzia că sunt foști colegi de școală și-au petrecut împreună o noapte de pomină. Invitat să rămână la masă, Mistingue află cu stupoare, ca și Lenglume, de o crimă atroce petrecută pe strada Lourcine. Detaliile crimei sunt citite din ziar cu mare pasiune de Norine, soția lui Lenglume. Cei doi sunt convinși că ei sunt abominabilii criminali care au ciopârțit o biată femeie, cărbunăreasă și, mai mult, că poliția se află pe urmele lor. Din acest moment, acțiunea se precipită, situațiile prefigurate se acumulează debordând în replici amuzante, momente ridicole, chiar grotești. Cei cinci interpreți sunt conduși de regizor cu măiestrie, păstrând pe tot parcursul spectacolului finețea tonului, vivacitatea mișcării, ajungând la adevărate performanțe artistice. Nu pot să nu-l amintesc în mod special pe Bogdan Zsolt (Lenglume) pentru bogăția și firescul personajului creat. Ne-au încântat fiecare în parte și în relațiile dintre ei, actori de mare talent și într-o excelentă formă artistică: Hathazi A., Kardos M. Robert, Biro Jozsef și Borbath Julia. O comedie încântătoare, punctată de muzica lui Nicu Alifantis inspirat compusă și bine interpretată de cinci instrumentiști.

Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, *Crima din strada Lourcine* de Labiche. Decoruri: Helmut Stürmer. Costume: Vargo Jaro Ilona. Cu: Bogdán Zsolt, Hathazi Andras, Kárdos M. Rober, Biró Jozsef, Borbath Julia, M. Kántor Melinda.

SPECTACOLE

Anna Halasz

Cinci timpi, un personaj, cinci actrițe

La Naționalul din Târgu Mureș încă un spectacol de Petre Bokor. De data aceasta cu trupa „Lucian Blaga": *Albertine în cinci timpi* de autorul francez-canadian Michel Tremblay, cuprins deja cu o piesă chiar în patrimoniul dramaturgiei franceze, cooptat de Larousse de un deceniu. Spectacolul acesta apropie perfecțiunea. Nu-mi dau seama în ce măsură depindea reușita sau nereușita de regizor ori de trupă: contactul și curentul dintre cele două entități are misterele sale. Același ritm care a falimentat dramatizarea lui Kundera după Diderot, despre care am mai vorbit, merge ca o mănușă la piesa lui Tremblay.

Este vorba despre o piesă contemporană aruncând un spot de lumină asupra unei existențe feminine, după părerea mea absolut necontemporană. În lumea din Apus așa ceva s-ar putea să fie posibil. În lumea noastră arierată Est-Europeană, integrarea creatoare a femeii în lumea virilă este o realitate de câteva generații, mai ales în mediul intelectual, dar și în mediile tradiționale, ca satul, ca familia țărănească. Ponderea atât productivă, cât și afectivă a femeii este prezentă și conștientizată, familia țărănească fiind o întreprindere productivă, care nu funcționează fără prezența suverană a femeii. Slugărirea, maltratarea femeii a fost și este, totuși, un

fenomen periferic de degradare. O personalitate ca Vitoria Lipan nu e pură plăsmuire, ci o chintesență a realității, iar Ana lui Manole cea sacrificată este într-o strânsă comuniune afectivă cu cel ce o zidește, care suferă împreună cu ea, iar ea acceptă jertfa din înțelegere și din dragoste...

Deci, o victimă a lumii bărbătești, la sfârșitul secolului al XX-lea, ca Albertina lui Tremblay nu mi se pare un fenomen general, chiar dacă în lumea sa rolul femeii este redus la familie, măritatul nu trebuie să fie neapărat un act abuziv al părinților. Undeva, această femeie, care este întruchiparea falimentului uman, a incapacității de viață, de comunicare, de iubire, de deschidere spre lume, mi se pare trist, dar nu tragic, pentru că tragedia include lupta, năzuința spre mai bine și mai drept, și pierderea unei lupte drepte. Albertina este incapabilă de toate acestea. Personajul are un handicap funciar: îi lipsește talentul de mamă și de iubită, de soție, pe care majoritatea femeilor îl posedă, știind să-și transforme, prin afecțiune, situația de subordonată într-o dominație discretă și salutară. Privirea – aș numi-o asexuată – a autorului curmă drumul acceptării de către spectator cu un baraj de semne de întrebare.

Miracolul totuși se produce din gestul generos de a crea cinci roluri dintr-un singur personaj, fiecare dintre ele reprezentând o altă vârstă de la 30 la 70 de ani. Monologul interior devine astfel o dispută pătimașă și disperată între eu-urile eroinei – ne-eroină. Actrițele trăiesc o profundă identificare lirică cu personajul, pe care-l îmbogățesc cu tot tezaurul sufletului, vieții, experienței și zbuciumului lor subiectiv, ca femei și oameni totali, neciuntiți nici în bucurii și satisfacții, nici în neîmpliniri sau esecuri. Confruntatate cu discretul personaj-oglindă: sora Madelaine (Rodica Baghiu) cu fericirea ei modestă, discretă, pe care Albertine o considera falsă din auto apărare, cele cinci Albertine: Suzana Macovei, Diana Văcaru, Marinela Popescu, Livia Gingulescu și Iolanda Dain, ridică incapacitatea măruntă, obtuzitatea înnăscută a Albertinei descrisă de autor într-un bocet pentru nereușita binelui ascuns în sufletul tuturor femeilor. Un miracol psihologic, cu milioane de nuanțe, cu o convingere interioară care te face să nu pui întrebările firești, logice, privind incapacitățile personajului.

Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania "Liviu Rebreanu" – *Albertine, în cinci timpi* de Michel Tremblay. Traducerea, regia și ilustrația muzicală: Petre Bokor. Scenografia: Ildiko Laszlo. Distribuția: Suzana Macovei, Diana Văcaru, Marinela Popescu, Livia Gingulescu, Iolanda Dain, Rodica Baghiu. Data premierei: octombrie 1998.

Michel Tremblay. Născut: 25 iunie 1942, Montréal, Canada. Dramaturgie: 1965 – *Le Train;* 1966 – *Les belles soeurs* ("Cumetrele" – text pus în scenă la Teatrul Odeon din București tot de Petre Bokor); 1969 – *En pieces détacheés;* 1971 – *A toi, pour toujours, ta Marie-Lou;* 1973 – *Hosanna;* 1976 – *Sainte Carmen de la Main;* 1978 – *Damnée Manon, Sacrée Sandra;* 1980 – *L'Impromptu d'Outremont;* 1981 – *Les anciennes odeurs;* 1992 – *Marcel poursuivi par les chiens.*

SPECTACOLE

Octavian Saiu

Asimilarea mitului

Fascinat de lectura lui Heinrich Zimmer, deja consacratul dramaturg Vlad Zografi s-a încumetat, cu temeritate, la o muncă de prelucrare a textului *Regele și Cadavrul*, în urma căreia s-a născut piesa cu același nume. Scriitura este acceptarea unei provocări, dramatizarea însemnând asimilarea mitului și, în aceeași măsură, asumarea lui.

Spectacolul de la Național invită la receptarea multiplelor niveluri ale operei a căror expresie este metafora vie a Cadavrului-Povestitor, prin care se realizează sinteza între real și fabulos, pătrunderea în fantastic. Martori ai poveștii, devenim subiect al ei. Întâmplările ce se cer descifrate ni se adresează și nouă. Mintea și sufletul nostru sunt puse la încercare odată cu Regele, parcurgem același traseu inițiatic. În ceea ce ne privește, rezultatul este chiar miza acestui spectacol. De la basmul din basm, Zografi trece la teatrul în teatru. Mărturisind aceste povești vechi, el se decondiționează de ideea de originalitate, propunându-ne împărtășirea unei experiențe superioare, trăite prin propria lectură. Gestul lui pare a fi unul de iubire totală. El acordă omului de azi șansa de a pătrunde într-un alt univers, aparent fără nici un efort – prin pura prezență în sala unui teatru. Legenda regelui care a ratat, vreme de zece ani, misterul fructului pe care îl primea, zilnic, de la Cerșetor și care trăiește acum experiența hotărâtoare, este, de fapt, aceea a poetului care visează. Miturile renasc în imaginația lui. Între visul acestuia și poveștile indiene este o magică identitate. Omul de azi păstrează în ființa lui profundă umbra unui trecut pe care nu îl mai poate înțelege, poartă în el însemnele sacralității pierdute. Albert și Dan, personaje însetate de căutarea unui alt

orizont, trăiesc într-o lume în care idolatria științei, întruchipată de Savant, este semnul degradării ființei umane, în lipsa unui fundament spiritul. Această lume, cea reală, își face simțită existența printr-un zgomot de fundal care ne tulbură din când în când.
Ascultând poveștile, urmărindu-le ca spectator, Regele devine, dintr-o dată, personaj principal. Planul lor și cel al realității se confundă: Regele este, din nou, Poetul. Însă mitul s-a insinuat într-o asmenea măsură în viața lui, încât Dan și Albert redevin Regele și Cadavrul pentru a desluși ultima enigmă. Proba sa este una a sacralității și a teatralității. Avem acum de-a face cu Actorul–Rege, Regele–Actor.
Spectacolul și piesa însăși reușesc să transmită numai parțial intensitatea acestor gânduri. Ele pot fi relevate numai aceluia care, răbdător, privește dincolo de imaginile prea complicate, de detaliile vestimentare inautentice. Îi lipsește montării limpezimea, deschiderea, în măsură să impună spectatorului familiaritatea și comunicarea cu eroii. Aceasta apare numai în momentele comice, iar efectul este contrar, de îndepărtare.
În *Filoctet*, regizoarea Andreea Vulpe diseca mitul cu o luciditate gravă, care reverbera în estetica spectacolului. De data aceasta în esența este sufocată de detalii, complexitatea intrigilor fiind dublată de cea a imaginilor și a sunetelor, într-o formă de postmodernism care firzează, în unele momente, kitsch-ul (scenografia: Oana Botez; muzica: Vama Veche).
Actorii joacă mai multe roluri, argumentând ideea multitudinii de euri regăsite în același individ. În frunte cu Marius Bodochi, realizând o creație de excepție, ei sunt singurii care oferă universului spectacular nuanțele veridicității.
Să nu uităm că Andreea Vulpe a pus în scenă textul lui Zografi, care a preluat tema de la Zimmer, care, la rândul lui, a interpretat textele lui Somadeva, care...
Această suprapunere de stiluri generează un ton confuz. Astfel, spectacol însuși devine o enigmă ce trebuie descifrată.

Teatrul Național „I.L. Caragiale" București – *Regele și Cadavrul* de Vlad Zografi. Regia: Andreea Vulpe. Scenografia: Oana Botez. Coregrafia: Roxana Colceag. Muzica: Formația „Vama Veche". Distribuția: Dragoș Stemate, Marius Bodochi, Tatiana Constantin, Mariu Gâlea, Aimée Iacobescu, Vlad Ivanov, Mircea Anca, Gillola Brăileanu-Motol, Silviu Biriș.

SPECTACOLE

Anna Halasz

Trupa maghiară: cinci la franceză

Două comedii subtile: *Jacques și stăpânul său* cu subtilul „Hommage a Diderot", de Milan Kundera, și *Avarul* de Moliere sunt două spectacole ambițioase, elaborate, cu multă exigență, cărora totuși le lipsește o trăsătură importantă: spiritul franțuzesc, spiritul jucăuș, calitățile de spiriduș, bravura de bufon înțelept, capacitatea de a se mișca și trăi cu o jumătate de metru deasupra scenei.
Din *Jacques și stăpânul său* lipsește în primul rând ritmul. Viteza. Hâtrul ceh Kundera, emigrat după călcarea în picioare a Primăverii de la Praga, nu l-a abordat degeaba pe enciclopedistul Diderot. Umorul său seamănă cu cel al lui Švejk, al enormităților – mai bine zis pseudoenormităților – spuse cu nevinovăția unui arierat, spiritul incisiv mascat cu prostia, care, în vremuri de restriște, este cel mai salutar travesti. Însăși forma piesei: întâmplări povestite, pe care nu trebuie să le ascultăm "unu la unu", ci căutându-le tâlcul ascuns, pentru că fără această atitudine ele se scufundă în convenția naiv-melodramatică a modelor literare vechi. Dar spectacolul este excesiv de lent, cei doi protagoniști titulari – Kárp Gyorgy (Jacques) pe care-l cunosc plin de vervă și ritm, de exemplu din stagiunile cabaretului politic, și Ferenczy István (Stăpânul), pe care nu-l voi uita niciodată în rolul de debut: Udrea din *Steaua fără nume*, când efectiv îi auzeam simfonia, și când era volatil și sprinten – de data asta sunt solemni, greoi, lenți – după o zicală mucalită maghiară: mortal de serioși, ca o apendicită. Confesiunile lor, jucate parțial în direct, parțial doar ca fundal de pantomimă, evocând frumos pictura epocii, sunt de asemenea, luate absolut în serios, fără a face cu ochiul spectatorului de după mască. Deși, câțiva foarte buni comedieni, ca Farkas Ibolya (Hangița), Biluska Annámaria (Codoașa) sau Gasparik Atilla (Marchizul) schițează frumos caracterele, întregului spectacol îi lipsește verva. Farkas Ibolya mi-a spus că regizorul se ruga de ei tot timpul să accelereze ritmul. Nu-i vorba, însă, doar de ritm, ci de ambiguitatea atitudinilor, de conștiința că totul e o joacă, prin care mesajul serios, adică judecarea moravurilor și caracterelor devine mai impresionant. Undeva, regizorul n-a reușit să-i antreneze în jocul sfânt al comedianților. Îmi aduc aminte de acel fără de seamăn *Nepotul lui Rameau*, regizat de David Esrig, cu Gheorghe Dinică și Marin Moraru, unde al treilea personaj, regizorul, era reprezentat prin mișcările lucid-ironice a șase oglinzi mișcate din spate de șase studenți la regie. Regizorul Petre Bokor nu le-a putut transmite actorilor această sclipitoare ironie.
Avarul lui Moliere este pus în scenă de regizorul Parászka Miklos, director

artistic al trupei „Harag Gyorgy" de la Satu Mare, al trupei „Szigligeti Ede" de la Oradea, şi a mai multor „comitete şi comiţii", solicitat de peste tot – poate suprasolicitat. Regizor autoformat, cu baza de pregătire profesională de actor, a reuşit să păstreze şi chiar să mărească publicul în anii din urmă, când lipsa de resurse economice a degradat nu numai producţia economică, dar şi calitatea vieţii şi – implicit – interesul pentru teatru. Punerea în scenă a *Avarului* la Târgu Mureş este o acţiune foarte ambiţioasă, la care regizorul a venit cu patru asistenţi, cu excelenta scenografă de la Teatrul Maghiar din Cluj, Dobre-Kothay Judith, de asemenea cu o asistentă, şi cu înverşunarea tuturor de a face altceva decât un spectacol tradiţional Moliere. La spectacolul văzut de criticii invitaţi, luminile s-au războit fără rezultat cu fel de fel de pene, din cauza cărora – după cum am aflat în urma lămuririlor doamnei Dobre-Kothay – nici decorul, nici costumele n-au apărut în adevărata lor valoare. În orice caz, ele intenţionau să fie *simboluri* în primul rând, iar costumele moderne aveau – după spusele sale – esenţiale elemente de epocă implantate în stilul contemporan, şi materiale fine, metalizate – deci un lux de fantezie. Din toate acestea, însă, nu s-a văzut nimic, costumele dădeau impresia de jeg şi ponoseală, iar decorul, o cutie aproape goală de metal, cu o scară mobilă – după impresia binevoitoare a unor colegi – reprezentând interiorul unei case de bani golite, aducea în mod sinistru cu o cameră de anchetare. Şi, personal, nu pot crede în citirea proaspătă din clasici, când asta înseamnă ca Élise şi Valere să-şi declare amorul secret şi ameninţat de obtuzitatea lui Harpagon, stând în patru labe. Iar trimiterea la metodele torţionarilor Securităţii în scena în care comisarul de poliţie, anchetându-l pe Valere acuzat de furt, îl bate, îl gâtuie şi repetat îi bagă capul într-un lighean cu apă. Totul seamănă cu horror-ul cel de toate zilele din filmele de la televizor.

În consecinţă, dispare comedia de moravuri, dispare spiritul, ironia, gândirea, duelul de replici – rămâne un roman poliţist primitiv. Ca situaţia dată: abuzul tatălui faţă de copii săi este tragic şi revoltător, este indiscutabil – dar Moliere, alegând genul comic incisiv, te ajută să învingi o situaţie fără ieşire. Râsul are capacitatea de a ucide – încruntarea programatică te adoarme şi te dezarmează, pentru că e uniformă, greoaie şi plicticoasă. A confunda seriozitatea cu spiritul cazon – adică cu lipsa cazonă de spirit – este contraproductiv.

Harpagon în persoană – în interpretarea lui Hunyadi László corespunde acestei seriozităţi cazone: este unilateral, grosolan, ameninţător, dezlănţuit, urlă tot timpul fără nici un fel de nuanţe, iar în final îşi mănâncă banii şi moare – ce aberaţie!

Teatrul Naţional din Târgu Mureş – Compania „Tompa Miklos" – *Jacques şi stăpânul său* de Milan Kundera. Regia: Petre Bokor. Scenografia: Maria Miu. Muzica: Adrian Enescu. Distribuţia: Kárp Gyorgy (*Jacques*), Ferenczy István (*Stăpânul*), Farkas Ibolya, Nagy István, Bocskor Sallo Loránd, Tatai Sandor, Somody Hajnal, Gáspárik Attila ş.a. Data premierei: 16 octombrie 1998.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş – Compania „Tompa Miklos" – *Avarul* de Moliere. Regia: Parászka Miklos. Scenografia: Dobre-Kotay Judith. Distribuţia: Hunyadi László (*Harpagon*), Viola Gábor (*Cleante*), Kovacs Ágnes Anna (*Elise*), Domokos László (*Valere*), Fazekas Julia, Gyorffy Andras, Kllyen Ilka ş.a. Data premierei: 30 octombrie 1998.

SPECTACOLE

Doi critici – un spectacol

Marina Spalas

Cui prodest?

Cronicarii de teatru sunt, în unele momente, de plâns. Aşa mă simt acum. Dacă priveşti teatrul din punctul de vedere al beneficiarului, cumpărătorului, destinatarului, într-un cuvânt, al publicului într-un oraş cum este Turda, un spectacol ca *Ursul şi Puck – Robin băiat bun* este derutant. Dacă îl priveşti din punct de vedere al textului propriu-zis este vorba despre o „deconstrucţie" a textului, pentru că, potrivit filosofiei lui Gilles Delleuze, o combinaţie între *Ursul* de A.P. Cehov şi *Visul unei nopţi de vară* de W. Shakespeare urmăreşte „liniile de fugă" ale unui întreg coerent. Chiar dacă, ipotetic, cele două texte s-ar întâlni ideatic, cui foloseşte să distrugi două opere literare consacrate? Intertextualitatea ar avea sens în cazul unei opere de sine stătătoare ca modalitate de creaţie. Altminteri este nu doar forţat, ci, uneori, aberant.

Din punct de vedere al interpretării, cei doi actori principali din *Ursul* (Doina Şoproni şi Radu Botar) apar ca nişte executanţi perfecţi ai indicaţiilor regizorale şi mai ales ale indicaţiilor de mişcare scenică (Mălina Andrei). Altminteri, dovedesc o condiţie fizică excelentă. Despre valenţe artistice se poate vorbi mai greu la atâta exces de zbucium, dans, sărituri, toate exterioare şi dăunătoare spectacolului propriu-zis.

Despre autoarea acestui spectacol intertextual, regizoarea Rodica

Lăpuşte, în acest, caz, nu se poate spune că a repurtat un succes.
Mă feresc să spun că este direct un eşec pentru că acesta ar putea fi enunţat doar în faţa unui public adevărat, nu în urma unei vizionări speciale. Cred că spectacolul înglobează premisele unei nereuşite. În final, dar nu în cele din urmă, este de admirat curajul Teatrului din Turda (director Mircea Ioan Casimcea) care a acceptat un asemenea experiment într-un oraş cu public restrâns şi nepotrivit unor astfel de încercări. Meritoriu este şi efortul de a sărbători 50 de ani de teatru la Turda, cu puţin timp în urmă, printr-un repertoriu dificil: *Neînţelegerea* de Albert Camus, *Hăul* de Cristian Palustran, *Chiriţa în provincie* de Vasile Alcsandri şi ultima premieră despre care am vorbit mai sus.
În concluzie, nici actorii, nici publicul şi nici echipa de realizatori nu trebuiau să se supună la încercările unui asemenea experiment.
Gânduri bune pentru Iosif Herţea care a semnat muzica şi Mălina Andrei, autoarea mişcării scenice. Totuşi, *cui prodest*?

Doi critici – un spectacol

Irina Ionescu

Imagini comentate

Spectacolul *Ursul şi Puck – Robin băiat bun* prezentat de Teatrul de Stat Turda în stagiunea jubiliară 1998-1999, porneşte de la un scenariu original al regizoarei Rodica Lăpuşte, care intersectează proza cehoviană (cunoscută pentru tratarea în registru realist-psihologic a subiectelor alese) cu fragmente din monoloagele lui Puck, celebrul personaj shakespearean. Rodica Lăpuşte vede în Puck o prezenţă mai mult decât necesară pentru înţelegerea relaţiilor şi schimbărilor bruşte de atitudine ale celor două nehotărâte şi năzuroase personaje principale ale povestirii *Ursul*, pe care Cehov le-a lăsat să se prezinte singure, fără să se gândească vreodată că ele ar avea nevoie de intervenţii miraculoase care să le explice comportamentul. Puck şi flautul său fermecat, ce poate struni ritmul bătăilor inimii, subliniază, prin voinţa regizoarei şi "zadarnicele chinuri ale dragostei", egalitatea în drepturi în materie de iubire, existenţa unei forţe invizibile care manevrează după bunul său plac vorbele şi poziţiile celor "hipnotizaţi". Decupajul textului nu este întotdeauna coerent, alternanţa permanentă a prozei cu versul devine şi ea supărătoare. Propunerea regizorală a Rodicăi Lăpuşte este îmbogăţită graţie unor fragmente reuşite de music-hall în care coregrafia aparţine Mălinei Andrei, iar muzica lui Iosif Herţea. Stelian Roşian, interpretul lui Puck, este tentat să acorde mai multă atenţie mişcării scenice decât nuanţării versurilor. Doina Şoproni (interpreta singurului personaj feminin din spectacol) este şi senzuală ca o curtezană asiatică, dar şi vulgar-stângace în momentele în care exagerează şi ironizează feminitatea propriului personaj. Radu Botar se (com)place în repetarea unor gesturi mereu cu dublu înţeles menite să caracterizeze "simplitatea" mojicului Smirnov. Pentru că introducerea şi încheierea spectacolului sunt gândite simetric şi pentru că sunt realizate cu ajutorul aceluiaşi neobosit Puck, montarea Rodicăi Lăpuşte impune ca termen de comparaţie imaginea unei cărţi cu multe ilustraţii, pe marginea cărora există din când în când, sub forma versurilor shakesperiene şi câteva explicaţii.

Teatrul de Stat Turda – *Ursul şi Puck – Robin băiat bun* după Cehov şi Shakespeare. Regia: Rodica Lăpuşte. Scenografia: Călin Anton. Muzica: Iosif Herţea. Mişcarea scenică: Mălina Andrei. Distribuţia: Doina Şoproni, Radu Botar, Giunuc Crişan, Stelian Roşian. Data premierei: 30 octombrie 1998.

Cărţi, caiete, reviste de teatru

Cărți, caiete, reviste de teatru

„Liviu Ciulei – regizor pe patru continente" de Ileana Berlogea

Monografiile închinate regizorilor români contemporani lipsesc cu desăvârșire din bibliotecile noastre și au lipsit decenii la rând, măcar în planul de intenții al editurilor.
Mulți ani, pentru că era nepermis să închini unei personalități cărți ce ar fi adus în prim-plan pe altcineva decât cuplul agramat. Când am scăpat de ei, a început goana nebună după profitul de pe urma cărților și o lungă perioadă ne-am văzut invadați de maculatură. Numărăm deja câțiva ani buni de când ne-am revenit și editurile serioase (cele vechi) își mențin ținuta, iar altele noi își dirijează cu exigență planurile de apariții. Cu toate acestea, tot n-am avut necesarele monografii. Ele sunt un risc financiar, apoi, materialul se adună greu, mai ales când vrei să prinzi în pagini întreaga creație a unui regizor mânuitor de efemer. Totuși, Ileana Berlogea și Fundația Culturală „Rampa și Ecranul" și-au asumat fiecare efortul ce-i revenea și, de curând, a apărut monografia închinată lui Liviu Ciulei. Autoarea aparține, după cum mărturisește, „acelor fericiți care au avut prilejul să vadă tot ceea ce a dat teatrului și filmului românesc și acelor nefericiți care nu au reușit să vadă nimic din ceea ce el, marele și inegalabilul Liviu Ciulei a dat lumii". Cum Liviu Ciulei a fost totdeauna zgârcit cu interviurile, ne-au rămas doar câteva (cele mai multe datorate Andrianei Fianu), în schimb cronicarii noștri și cei din larga lume sunt citați spre reconstituirea întregului traseu de creație pe „patru continente". O serie de microportrete ne apropie personalitatea creatorului, îndeosebi cele datorate artiștilor cu care a lucrat, din care, într-o fulgerare, putem intui ceva din cele nespuse și nescrise, dar aparținând ființei creatorului, realismului său „de tip magic", modului său de a te învălui și lua cu el, sau de a-ți revela universuri nebănuite.
Cartea Ilenei Berlogea vine să umple un gol de informație, dar este, totodată, o adevărată mărturisire de admirație fără limite pentru cel care a marcat puternic, cu patru decenii în urmă, destinul teatrului românesc. (F.I.)

Cărți, caiete, reviste de teatru

La aniversară

După ce în timpul Festivalului Dramaturgiei Românești am putut vedea caietul de „promovare" a Naționalului din Timișoara, editat în limba engleză și în superbe condiții grafice, de curând a apărut primul caiet dintr-o serie închinată personalităților ce au creat roluri și spectacole pe și pentru scena timișoreană. Mariana Voicu, adică omul care păstrează în arhivele sale riguros orânduite memoria teatrului unde a oficiat ca secretară literară câteva decenii, vrea prin „caietele omagiale" să amintească și reamintească „seriile sacerdoțiului laic al scenei". Până ne va dărui o monografie a Teatrului Național din Timișoara, smulge acum un mănunchi de imagini teatrale din lungul lor șir și oferă iubitorilor de teatru repere din creația unui actor care a slujit scena timp de o jumătate de secol: Vladimir Jurăscu. A fost Pietro Gralla din *Act Venețian* de Camil Petrescu, Luca Arbore din *Apus de soare* de Barbu Ștefănescu Delavrancea, Tartuffe al lui Moliere, Despot-Vodă din drama lui Alecsandri și a mai fost Regele Lear din tragedia lui Shakespeare și mulți, mulți alții numiți Verșinin, Bască, Sile, Ekdal, Cato, Pavlov, Farfuridi, Claudius – ființe ale scenei care au luat din ființa lui de om. Nu trebuie să ostenim în omagierea acestor generoși. (F.I.)

Cărți, caiete, reviste de teatru

Odette Caufman-Blumenfeld „Studiu despre dramaturgia feministă"

Într-o societate dominată de profile masculine puternice, cum este cea românească, cartea Odettei Caufman-Blumenfeld încearcă și reușește să aducă la rampă existența (deloc de neglijat) a mișcării feministe în teatru. Studiul său pornește, printr-o amplă introducere ce cuprinde definirea feminismului, amplasarea lui în epocă, impactul asupra societății, concentrându-se, apoi, asupra dramaturgiei. Publicat în limba engleză la Editura Polirom–Iași, volumul este prefațat de J.M. Welsh care apreciază puterea de penetrare a unui om studios ce provine dintr-o țară a fostului bloc de est, unde feminismul a început să apară timid în societate, nu atât din convingere, cât pentru a încerca să țină pasul cu ceea ce „fierbe" în vest, care a învățat lexiconul teoriei fe4eministe, care a citit criticile necesare. „Cu siguranță, această lucrare va constitui un pionerat în țara sa", spune J.M. Welsh.
Încercarea Odettei Caufman-Blumenfeld de a aduce „spre centru" lucrări marginale și, totodată, marginalizate, prin natura subiectului sau a conținutului polemic și politic ce se vor a reprezenta dramaturgia femi-

nistă, este, fără îndoială, încununată de succes. Lucrarea tratează pe deoparte creații ale deja cunoscutelor Marsha Norman și Caryl Churchill, iar pe de altă parte lucrări care au fost marginalizate, fiind considerate prea radicale, avangardiste, prea experimentale sau prea politizate pentru curentele vremii.
Lucrarea conține introduceri detaliate ale conceptelor terminologiei din domeniul investigat care ne ajută la familiarizarea cu acesta. Autoarea dorește, încă din introducere, să nu lase nici o fațetă a mișcării feministe nediscutată, poate pentru a risipi prejudecățile și neîncrederea cititorilor de ambele sexe.
Abia după această vastă introducere, lucrarea se apleacă asupra subiectului propriu-zis: dramaturgia. Discută despre „Topica feministă și strategii de reprezentare" în piesele lui Caryl Churchill, despre cazul Marshei Norman sau „Poate coexista feminismul cu splendoarea Broadway-ului?", despre „Corpul femeii în piesele lui Karen Malpede", despre „Istoricizarea în piesele lui Joan Schenkar".
Ultimul capitol este dedicat curentului „Queer Theatre" și a ceea ce poate fi definit ca fiind „queer". Un termen care de cele mai multe ori a însemnat degradare, fiind asociat cu insultă, acuză, și care a început să caute noi conotații, definind un nou set pozitiv de înțelesuri. Particularizând, apariția și succesul unei trupe de lesbiene, „Split Britches", conferă curentului „queer" calitatea de a-i asocia noțiunii și altceva decât lesbianism, homosexualitate sau bisexualitate.
Cartea poate stârni interesul atât prin originalitatea subiectului cât și prin particularitatea tratării mișcării feministe în sensul său larg, prin punerea în lumină a situației femeii în societatea contemporană, și în sensul ei restrâns, acela al mișcării homosexuale în rândul femeilor, ambele ca reacție împotriva unei societăți contemporane dominant masculine. *(Daniel Anghel)*

Noutăți UNITER

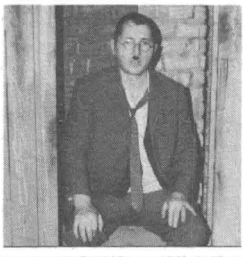
Conform tradiției, ca în fiecare an se organizează **Gala Premiilor UNITER** în ziua de 1 martie.
Juriul care face nominalizările a început o activitate febrilă de vizionare și selecție a spectacolelor de teatru din țară și din București. Propunerile sunt numeroase, ceea ce atestă că stagiunea 1997–1998 a fost bogată cu oferte pe măsură, dificila sarcină de a opta revenind criticilor Cristina Dumitrescu, Florica Ichim și Titel Paraschivescu, care până în 5 februarie trebuie să definitiveze nominalizările. Laureații vor fi desemnați de cel de-al doilea juriu doar în ziua galei.

HAI-HUI
În căutare de noi căi de comunicare și de câștigare a interesului comunității față de teatru în 1999, UNITER demarează Teatrul HAI-HUI.
Repertoriul acestuia este gândit pe două nivele de interes:
a) se adresează copiilor între 4 și 10 ani prin spectacole muzicale interactive. Folosind spontaneitatea acestui public se realizează dezvoltarea creativității și inventivității micilor spectatori.
Acest gen de spectacole se constituie într-o veritabilă „maternitate" producătoare a viitorului public adult.
b) Se adresează adulților prin spectacole cu farse populare, care sunt prilej pentru o comunicare directă și relație interactivă.
Toate spectacolele se desfășoară „hai-hui", adică în spații neconvenționale, piețe, săli de sport, parcuri etc.
Aceste spectacole populare vor avea ca motto imaginativ cuvintele lui Eugen Ionescu din *Improvizație la Alma*: „un spectacol popular de elită", ele fiind rezultatul unei spontaneități și al unor improvizații extrem de elaborate.
Trupa va fi constituită din actori profesioniști, studenți, personal tehnic propriu, echipamente de specialitate, scenă mobilă. Activitatea va demara în luna mai. Principiul existenței și funcționării programului este autofinanțarea, ca mijloc principal de existență, fiind în același timp deschis sponsorilor, parteneriatelor și accentuării ideii de mecena. În același timp, este o expresie concretă a înțelegerii reformei teatrale în condițiile economiei de piață.

UNICAV este centrul audio-video al UNITER, bază de producție pusă în slujba lumii teatrului, promovării și păstrării memoriei acestuia.
UNICAV realizează:
a) înregistrări integrale de spectacole pentru crearea unei arhive a teatrului național;
b) materiale promoționale video pentru difuzarea internă și externă;
c) bază video de date pentru casting, regie, scenografie.
La cerere, campanii promoționale, studii de marketing și relaționează contracte teatrale internaționale.

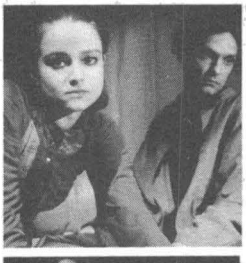
1 Ştefan Iordache în „Fuga“ de M. Bulgakov

2 Irina Mazanitis şi Gelu Niţu în „Don Juan á la russe“ după Cehov

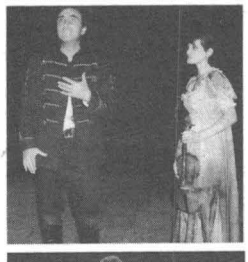


3 Horaţiu Mălăiele în „Unde e revolverul?“ la Teatrul Nottara

4 „Deşteptarea primăverii“ de Strindberg, regia Liviu Ciulei



5 Ioana Ana Macaria şi George Ivaşcu în „Priveşte înapoi cu mânie“ de Osberne la studioul Casandra



6 Damian Oancea şi Claudia Ieremia în „Păpuşarii cehi“ de D.R. Popescu, regia Ioan Ieremia la Teatrul Naţional din Timişoara

7 Ovidiu Cuncea şi Roxana Guttman în „Dibuk“ de Anski, regia Cătălina Buzoianu

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676